

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV PRO DĚJINY UMĚNÍ

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

PRAHA 2009

BARBORA ROPKOVÁ

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FILOZOFICKÁ FAKULTA
STUDIJNÍ PROGRAM DĚJINY UMĚNÍ

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE
FIGURÁLNÍ TÉMATA V DÍLE ANTONÍNA HUDEČKA
FIGURAL MOTIFS IN THE WORK OF ANTONÍN HUDEČEK

VEDOUCÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE: Prof. PhDr. PETR WITTLICH, CSc.

PRAHA 2009

BARBORA ROPKOVÁ

PODĚKOVÁNÍ

Chtěla bych poděkovat panu profesoru Petru Wittlichovi, který mi byl ochotným vedoucím bakalářské práce a z jehož četných knih o daném období jsem mohla také čerpat.

Dále bych chtěla poděkovat všem státním galeriím, v jejichž sbírkách se nachází Hudečkovy obrazy a jež mi poskytly informace o dílech Antonína Hudečka a částečně mi pomohly zajistit i obrazovou přílohu. Jmenovitě se jedná o následující instituce: Národní galerie v Praze, Západočeská galerie v Plzni, Galerie výtvarného umění v Ostravě, Oblastní galerie v Liberci, Oblastní galerie Karlovy Vary, Galerie Vysoké Mýto, Galerie Benedikta Rejta v Lounech, České muzeum výtvarných umění Kutná Hora, Muzeum umění v Olomouci, Krajská galerie v Hradci Králové, Moravská galerie v Brně.

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci zpracovala samostatně, že jsem vyznačila prameny, ze kterých jsem čerpala způsobem ve vědecké práci obvyklým.

PODPIS

Na tuto práci se vztahuje autorskoprávní ochrana podle zákona č. 121/2000 Sb. o právu autorském a právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon). V souladu s tímto zákonem je dílo duševním vlastnictvím autora a jeho užití, kopírování nebo vydání (včetně fotodokumentace) je možné jen s autorským svolením. Při citování díla je povinné uvedení autora a názvu díla.

ANOTACE

Jméno autora:	Barbora Ropková
Instituce:	Karlova Univerzita v Praze, Filozofická fakulta Ústav pro dějiny umění Celetná 20, 116 42 Praha 1
Obor:	Bakalářské studium oboru dějiny umění
Název práce:	Figurální témata v díle Antonína Hudečka
Vedoucí práce:	Prof. PhDr. Petr Wittlich, CSc.
Počet stran:	60 + 28 příloh
Počet příloh:	28
Rok obhajoby:	2009
Klíčová slova:	Krajinář Antonín Hudeček, figurální motivy, secesní malířství, výklad obrazů, interpretace obrazů, dobový kontext

Tato práce se soustředí na zajímavou skupinu obrazů Antonína Hudečka s figurální tematikou, který je však považován převážně za krajináře. Jeho obrazy s figurální tematikou vznikly především v počátcích jeho tvorby v secesním období. Práce se zabývá výkladem obrazů v dosavadní literatuře a zároveň se pokouší provést jejich interpretaci. Sleduje také umělecký vývoj malíře, českou dobovou uměleckou scénu a celkový kontext.

ABSTRACT

Author's name: Barbora Ropková

School: Charles University, Prague
Faculty of Arts
Institut of Art History
Celetná 20, 116 42 Praha 1

Program: Art History

Title: Figural motifs in the work of Antonín Hudeček

Consultant: Prof. PhDr. Petr Wittlich, CSc.

Number of pages: 60 + 28 attachments
Number of attachments: 28
Year: 2009

Key words: Landscape painter Antonín Hudeček, figural motifs, secession painting, reading of paintings, interpretation of paintings, contemporary context

This thesis concentrates on an interesting group of paintings from Antonín Hudeček with figural motifs. However Hudeček was treated as landscape painter. His paintings with figural motifs were mainly painted in his beginning creation in secession period. The thesis considers reading in existing literature and makes an attempt to interpret these paintings. The research observes an artistic progress of Antonín Hudeček, Czech contemporary artistic scene and general context.

OBSAH

- 1. ÚVOD**
- 2. STUDIA MALÍŘSTVÍ**
 - 2.1 Před nástupem na Akademii
 - 2.2 Pražská Akademie 1887 – 1891
 - 2.3 Studium v Mnichově 1891 – 1892
 - 2.4 Další studium na Akademii v Praze 1893 – 1894
- 3. OKOŘ 1897 – 1906**
 - 3.1 Situace v české krajinomalbě
 - 3.1.1 Julius Mařák
 - 3.1.2 Antonín Chittusi
 - 3.1.3 František Kaván
 - 3.1.4 Antonín Slavíček
 - 3.1.5 Otakar Lebeda
 - 3.2 Spojení figury a krajiny
 - 3.2.1 Jan Preisler
 - 3.2.2 Max Švabinský
 - 3.2.3 Josef Schusser
 - 3.2.4 Karel Vítězslav Mašek
 - 3.3 Dobové otázky
- 4. MALÍŘSKÁ OSADA OKOŘ**
 - 4.1 Antonín Hudeček na Okoři 1897
 - 4.2 Antonín Hudeček na Okoři 1898
 - 4.2.1 První výstava Mánesa 1898
 - 4.2.2 Druhá výstava Mánesa 1899
 - 4.3 Antonín Hudeček na Okoři 1899
 - 4.4 Antonín Hudeček roku 1900
 - 4.4.1 Výstavy roku 1900
 - 4.4.2 Vídeňské výstavy 1900
 - 4.5 Výstavy roku 1901
 - 4.5.1 Obrazy z roku 1901
 - 4.6 Portréty
 - 4.7 Cesta do Itálie
 - 4.8 Vídeňská výstava Mánesa 1902
 - 4.9 Hudečkova souborná výstava v Praze 1902
 - 4.9.1 Mádlova kritika k výstavě
- 5. STRÍTĚŽ**
 - 5.1 Worpswedští v Praze
 - 5.2 Výstava spolku Mánes 1904
- 6. STARÝ KOLÍN 1906-1907**
 - 6.1 Mezno 1907
 - 6.2 Syrakusy 1908-1909
 - 6.3 Opět Starý Kolín
 - 6.4 Situace v Mánesu 1909
- 7. POLICKO 1909-1914**
- 8. VÝROČNÍ HUDEČKOVY VÝSTAVY V PRAZE**
- 9. ZÁVĚR**
- 10. BIBLIOGRAFIE**
- 11. SOUPIS OBRAZOVÉ PŘÍLOHY**
- 12. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA**

1. ÚVOD

Antonín Hudeček byl především krajinářem, avšak přesto převážně v době na přelomu století vytvořil i díla, v nichž postava hraje neopominutelnou roli. Své malířské vzdělání získal Antonín Hudeček právě v ateliérech malířů figuralistů. Malíř Antonín Hudeček patří mezi plejádu slavných jmen umělců přelomu 19. a 20. století. Ve své práci se věnuje Hudečkovým obrazům, ve kterých maluje lidskou figuru zasazenou převážně do krajiny. Krajina silně oslovovala Hudečkovu citlivou duši, po celý život se k ní stále vracel a opěvoval její krásu. Své vjemy a dojmy z přírody přenáší na svá plátna. Jeho obrazy krajin představují osobní malířův subjektivní pohled. Jeho kvalitní obrazy patří k tomu nejlepšímu, co v tehdy v českém výtvarném světě vzniklo a stále má svou trvalou a neopominutelnou hodnotu. Pokouším se pozorovat možné vlivy na dílo Antonína Hudečka, sledovat paralely v dobové české výtvarné scéně, a přinést výklad jeho děl, v nichž se objevuje množství symbolů, které souvisí s dobovým naladěním a jistě i s povahou autora.

Povahou byl Antonín Hudeček člověkem tichým a nemluvným, vzdělaným. Sám sebe pasuje do role básníka přírody. Dobové melancholické naladění dýchá z jeho obrazů příznačné secesní barevnosti. Hudečkova plátna jsou také příznačná tichem, tichem, které z nich cítíme. Snaží se vystihnout náladu, otevírá před námi citový stav duše a tiché figury souzní s celkovou náladou přírodních obrazů. Jeho obrazy se dají označit pojmem „náladový lyrismus“, dotýká se symbolismu, secese, náladového krajinářství.

Hudeček také experimentoval s technickou stránkou obrazů, zkoušel techniku dělených skvrn.

Vedle Antonína Slavíčka je Antonín Hudeček považován za jednoho z největších malířů krajinářů doby přelomu století.

2. STUDIA MALÍŘSTVÍ

2.1 Před nástupem na Akademii

Antonín Hudeček se narodil 14. ledna 1872 v malé obci Loucká u Budyně na Ohři. Matka Anna umírá ve věku Hudečkových dvaceti let. Malíř pocházel ze selské rodiny a protože byl jediným synem, přirozeně se počítalo, že se ujme rodinného statku. Mezi lety 1883 až 1887 navštěvoval Hudeček reálné gymnázium v Roudnici. Ve škole prospíval výborně, avšak z kreslení byl hodnocen jen za chvalitebně.¹ Už tehdy se ale ve volném čase zabýval právě kreslením a malováním. Rodina rozhodla, že jediný syn bude pokračovat ve studiu na hospodářské škole, nakonec byl však, možná na přímluvu svého profesora kreslení Bartoše poslán na Akademii v Praze.

2.2 Pražská Akademie 1887 - 1891

Antonín Hudeček prošel důkladnou malířskou přípravou. Nejprve roku 1887 nastoupil na pražskou Akademii výtvarných umění. Posléze tráví dva roky studijně na Akademii v Mnichově a posléze se opět vrací studovat do Prahy, kde roku 1894 ukončuje studia.

Roku 1887, kdy začíná Antonín Hudeček studovat malbu mu je pouhých patnáct let. V témže roce jako na Akademii nastupuje Hudeček, začíná studovat i tehdy sedmnáctiletý Antonín Slaviček, a to krajinomalbu u Julia Mařáka na Akademii. Během studijních let se Slaviček vyprofiluje jako nejtalentovanější z mladých krajinářů, stává se hvězdou tehdejšího českého výtvarného světa. Roku 1887 zahajuje svá studia i tehdy patnáctiletý Jan Preisler u Františka Ženíška na nově založené Uměleckoprůmyslové škole. Ve svém výtvarném projevu dospěje k symbolismu, jehož se stane největším českým představitelem.¹

Rok, kdy na Akademii nastoupil Antonín Hudeček, je pro celou instituci přelomovým. Pražská akademie byla do té doby typem značně konzervativní zastaralá vzdělávací instituce. Nyní však byla nově posílena příchodem nových umělců na místa profesorů. Z Vídně přichází Julius Mařák, který je jmenován rektorem pražské Akademie a zároveň se ujímá vedení opuštěné krajinářské školy. Z pozice rekora školy se Mařák postará o pronikavé reorganizační změny. Všeobecnou školu vede František Sequens. Z Vídně se vrací i Maxmilián Pirner, který se ujal školy žánru.

Hudeček byl při vstupu na Akademii rozhodnutý studovat na krajinářské škole, ale Mařák ho odmítl s tím, aby nejprve vstoupil do přípravné školy k profesorovi Pirnerovi a naučil se zde nejprve kreslit.² Maxmilián Pirner (1854-1924) sám původně studoval na pražské Akademii u profesora Trenkwalda. V polovině 70. let odchází s ním a některými svými vrstevníky na Akademii do Vídně, setrvá zde ale až do roku 1886, kdy je jako profesor povolán na pražskou Akademii. Tento velice vzdělaný malíř spojuje ve své malbě ideové a salonní umění a z těchto podnětů si vytvořil subjektivně náladové pojetí malby novoromantického typu. Maluje novoromantické alegorie, v některých plátech dospívá až k symbolu a své obrazy výrazně stylizuje. Nechává se inspirovat literaturou, filosofií, mytologií, lidovými bájemi. Subjektivismus jeho děl mohl být podnětný pro malíře přelomu století.³ Kromě monumentálnějších pláten dosahoval Pirner i lyričtějších poloh, které potom modernizované pronikají do díla Maxe Švabinského a Jana Preislera.⁴

2 Ibidem 14.

3 Petr WITTLICH: česká secese, Praha 1982, 83.

4 Idem 1982, 83.

Pirnerovým ateliérem prošlo od roku 1887 do roku 1924 mnoho budoucích malířů. Svým žákům byl velice vzdělaným, chápajícím a svobodomyslným vyučujícím. Ve svém ateliéru učil především dokonalé kresbě a žákům předává bohaté obsahové podněty. Žáci měli zajisté poznat i Pirnerovu vlastní tvorbu. V době příchodu na pražskou Akademii vytvořil Pirner svůj programový obraz *Finis*, který může být považován za akademickou předzvěst symbolismu přelomu století.⁵ V 90. letech přechází ke komornějšímu projevu, propracovává se k ornamentální formě, jeho dílu je ale vlastní i ironie a sarkasmus.

V jeho ateliéru studovali také Max Švabinský, Joža Úprka, Ludvík Kuba. Hudeček u Pirnera nakonec zůstal čtyři roky, a to do roku 1891. Tyto první čtyři roky získával poměrně dobré známky, ale zdaleka nic nenasevďovalo tomu, že by měl být z Hudečka vynikající malíř.⁶ Zdá se, že ani po čtyřech letech studia nebyl Hudečkův projev nijak dokonalý nebo výjimečný. Možná z tohoto důvodu se rozhodl pokračovat ve studiu, tentokrát na Mnichovské akademii.

2.3 Studium v Mnichově

Mnichovská Akademie byla tehdy považována za významné středoevropské umělecké centrum, pokrokovější než Vídeň, na jejíž uměleckou tradici byla tehdy Praha silně vázána. Mnichov sice nedosahoval pařížské úrovně, ale v 80. letech nebylo ještě mezi umělci zcela běžné jezdit za vzděláním až do Paříže.

V Mnichově byl tehdy aktuálním stylem realismus.⁷ Náměty byly čerpány z obyčejného života, malíři usilovali o objektivnost a o realistický přepis skutečnosti. Tehdy tam měl silný vliv impresionismus Wilhema Trübnera a Maxe Liebermanna. Přírodní realismus, který směřuje ke vzdušnému plenéru zastupovali Hans Thoma a Fritz von Uhde. V díle Emila Noldeho se slabě se začíná ozývat expresionismus.

158

Worpswedská škola, která je ve spojitosti s Hudečkem zmiňována, se představuje výstavou v mnichovském Glaspalastu až roku 1905. V Mnichově studovali od počátku 80. let například také čeští malíři Sochor nebo Úprka, Marold, Bartoněk.

Po příjezdu do Mnichova začíná Hudeček studovat nejprve u slovinského profesora Antona Ažbého (1862-1905). Ažbé byl velice zajímavou osobností, přátelil se s mnoha umělci a spisovateli. Patřil také k průkopníkům secesního hnutí, které v Mnichově počíná rokem 1892. Anton Ažbé otevřel roku 1891 v Mnichově proslulou soukromou akademii a zároveň na ní vedl výuku. Škola se specializuje na výuku figurálního a portrétního malířství podle mužských aktů.⁸ Panovala zde tvůrčí svoboda, žáci především kreslili a malovali lidské figury. U Ažbého studují především Slované jako Ludvík Kuba nebo Vasilij Kandinskij. Žáci pracovali podle živých modelů, malovalo se však pouze v ateliéru. V hodinách se zabývali také problémy světelného a barevného pojetí. Ludmila Karlíková zmiňuje, že se u Hudečka se vliv Ažbého ukazuje u jeho časných okořských obrazů.⁹ V díle Ažbého bychom ale také našli portrét černošky (obr. 1), tím bychom také mohli zčásti odůvodnit neobvyklé téma Hudečkova obrazu *Rasové sblížení* (1910, obr. 2).

5 Ibidem 51.

6 Idem 1947, 13.

7 Ibidem 14.

8 Allgemeines Künstler Lexikon, Saur, München und Leipzig 1991.

9 Ludmila KARLÍKOVÁ: Antonín Hudeček, Praha 1983, 8.

V druhém roce svého mnichovského pobytu studuje v ateliéru pravděpodobně konzervativnějšího profesora figurální malby Otto Seitze (1846 - 1912), žáka Karla von Pillotyho, který vyučoval už například Uprku.

2.4 Další studium v Praze

Po návratu do Čech roku 1892/1893 se Antonín Hudeček opět zapisuje na pražskou Akademii, tentokrát do ateliéru profesora Václava Brožíka (1851-1901). Brožík sice studoval původně na pražské akademii u profesora Lhoty, ale poté odjel za dalším studiem do Drážďan, Mnichova a nakonec roku 1876 do Paříže. Václav Brožík a Vojtěch Hynais byli tehdy společně nově jmenováni profesory na pražské Akademii. Brožík přijíždí z Paříže, kde se mezitím stal úspěšným a velice známým malířem velkých historických výjevů a portrétů. Věnuje se rovněž historickému portrétu, historickému a vesnickému žánru. V krajinomalbě se pokouší o plenér. Jeho svěží krajiny z plenéru a některé portréty a portrétní studie působí moderním dojmem. V nich snad mohl být mladými oceňován pro moderní realistické pojetí.¹⁰ Na Akademii je pověřen vedením ateliéru historické malby. Nedlouho po svém jmenování profesorem však opět odjíždí plnit své zakázky do Paříže a řízením jeho ateliéru se ujímá rektor Mařák. Matějček popisuje, že se studovalo pod Mařákovým vedením, ale v těsném kontaktu s Hynaisovou školou.¹¹

Vojtěch Hynais (1854-1925) se narodil ve Vídni, také zde roku 1870 vstoupil na malířskou Akademii, kde studuje u Anselma Feuerbacha, od něho přebírá ideu malby, která potřebuje nějaké důležité poselství.¹² Dva roky 1874-5 studuje v Itálii, kde studuje renesanční a barokní mistry. Roku 1878 odjíždí do Paříže, studuje u Jeana Léona Geroma, vyučujícího perfektní iluzivní malbu, která navazuje na Ingrese. Současně spolupracuje s Paulem Baudrym, zastáncem benátského kolorismu, corregiovské smyslovosti a zářivé světelné malby. Hynais si vytvoří vlastní vytříbený styl, kde spojí dekorativní, v podstatě neobarokní malbu a luminismus, který směřuje k moderní světelně barevné problematice. Opírá se o smyslovost rokoka a zároveň využívá fotografie pro co nejpřesnější naturalistické zobrazení. Věnuje se malbě mytologických scén, alegorických kompozic, náboženské malbě, malbě portrétů, ale také dekorativním úkolům. Už v osmdesátých letech se v Praze představuje oponou pro Národní divadlo a výzdobou schodiště budoáru královské lóže (*Apoteóza Koruny české, Mír, Historie, Jaro, Léto*).

¹⁰

V Paříži byl Hynais v době, kdy už vzrůstá zájem o impresionisty, ale osobně nepochopil jejich

význam, pohybuje se v kruzích tehdy ještě hodně úspěšných akademických malířů, jejichž projev mu je blízký. Jeho speciálka na Akademii se věnovala především malbě ženského aktu v plenéru.¹³

Hlavní důraz je zde kladen na zachycení světelných odlesků a na postižení vzdušné

¹⁰ Marie RAKUŠANOVÁ: Bytosti odjinud, Praha 2008, 39.

¹¹ Antonín MATĚJČEK: Antonín Hudeček, Praha 1947, 14.

¹² Marie MŽYTKOVÁ: Vojtěch Hynais, Praha 1990, 21.

¹³ Idem 2008, 28.

atmosféry.

Roku 1893 maluje Vojtěch Hynais na zakázku rakousko-uherského ministerstva kultu a vyučování obraz *Paridův soud* (obr. 3). Na inkarnát postav klade odraz zelených, namodralých a nafialovělých tónů a včlenění postavy do plenéru. Svým technickým řešením zelených reflexů, tzv. plenérovým luminismem pravděpodobně ovlivnil mladé malíře, jako svého žáka Josefa Schussera. Usuzuje se také, že působil i mimo okruh svých žáků, zdá se, že jeho vliv působil i na Antonína Hudečka nebo Jana Preislera, ale i na další.¹⁴ Mladým umožnily Hynaisovy technické inovace přikročit k odakademičtělé, moderní malbě.

Hudeček na Akademii pobývá ještě v akademickém roce 1893-1894, tehdy se u něj i u některých přátel projevuje vliv Józsefa Uprky (1861-1940), s kterým se jistě znal. Úspěšný Uprka studuje zprvu u profesora Jaroslava Čermáka a Antonína Lhoty, rovněž absolvoval studijní pobyt v Mnichově a od 1887 studuje u profesora Pirnera. Jeho malba je od konce 80. let silně prosvětlena, maluje žánrové výjevy ze svého rodného Slovácka. Roku 1893 získal stipendium na cestu do Paříže a na zpáteční cestě navštíví ještě Londýn, Holandsko, Mnichov, po návratu vytváří svá nejlepší díla. Uprka přináší bezprostřední pohled na obyčejný život ve svém kraji, který idealizuje. V jeho dílech byl rozpoznán ale i vliv pozdně barokní malby venkovských kostelů na moravském Slovácku.¹⁵

Figura umožňuje Uprkovi zdůrazit smysl světlem prozářené přírody. Obraz kraje jemně idealizuje a zároveň ho představuje v lyrizované podobě, přičemž neprojevuje zájem o děj. Současníky byl velice obdivován, a to i v cizině. Roku 1897 je mu v Praze uspořádána samostatná výstava a mladí Mánesáci ho poctí tím, že mu vydají samostatné číslo Volných směrů. Uznání sklízí i na svých zahraničních výstavách, roku 1900 vystavuje v Paříži a ve Vídni a roku 1903 se představuje v Berlíně, Kolíně nad Rýnem a Düsseldorfu. Svou tvorbou otvírá cestu náladovému pojetí krajiny.¹⁶ Experimentuje se světlem a přináší ornamentalizovanou strukturu obrazu. Pro mladé z okruhu Mánesa byl nejinspirativnějším okolo roku 1900.¹⁷ Posléze se osobně uzavírá do Moravského Slovácka a na danou oblast se orientuje i tím, že 1907 se staví do čela Spolku výtvarných umělců Moravy. Jedním z obrazů Antonína Hudečka, kde je možný vliv Józsefa Uprky je obraz *Na paběrkách* (1899, obr.4) ze Západočeské galerie v Plzni.

Těsně před rokem 1900 dochází ve výtvarném umění k syntéze odlišných názorových tendencí konce 19. století, z tohoto spojení vzniká celkové secesní fluidum. Je to už obecně uznané působení tří významných tendencí umění 19. století – naturalismus, impresionismus a symbolismus. Je to také doba vystupňovaného individualismu. Silnou tradici má figurální malířství a zároveň je to doba prudkého rozvoje krajinomalby. V devadesátých letech došlo v českém umění k novému radikálnímu zhodnocení maleb, k celkovému prosvětlení, světlá malba přišla jako módní záležitost z vedoucího uměleckého centra z Paříže. České malířství se zbavovalo přílišné popisnosti a alegorických akademických klišé. Obrací se k bezprostřednímu vidění skutečnosti a k niternému prožitku světa.

14 Petr WITTLICH: Česká secese, Praha 1982, 54.

15 Tomáš VLČEK: Malířství, kresba a grafika generace devadesátých let, in: Dějiny českého výtvarného umění IV/1, 36.

16 Tomáš VLČEK: Malířství, kresba a grafika generace devadesátých let, in: Dějiny českého výtvarného umění IV/1,

17 Ibidem 38.

3. OKOŘ

Poprvé odjíždí Antonín Hudeček s žáky Mařákovy krajinářské školy malovat na Okoř roku 1897. Z těchto důvodů je nutné podívat se nejen na osobu Julia Mařáka, ale i jeho žáků a dalších malířů, kteří měli na okruh těchto krajinářů vliv. Julius Mařák s Antonínem Chittusim připravili rozmach krajinářství v generaci 80. a 90. let.¹⁸ Poté co byla obnovena pražská krajinářská speciálka na Akademii, přesunula se výuka od ateliérově připravovaného obrazu ke kontaktu s bezprostřední skutečností, malbou v plenéru. V rozvinutých střediscích používají tento postup i figuralisté, u nás s ním přišel Vojtěch Hynais. Mařákova škola každoročně jezdila na místa většinou poblíž Praze. Tehdy jsou oblíbenými motivy letité obory, parky, zastíněné cesty podél vody. V polovině devadesátých let se zřetelně mění povaha školy a žáci do jisté míry od učitele přejímají iniciativu.

3.1 Situace v české krajinomalbě

3.1.1 Julius Mařák

Julius Mařák (1832-1899) zahájil svá malířská studia na pražské Akademii pod vedením profesora Maxe Haushofera, následně odešel nejprve do Mnichova, kde studuje u Leopolda Rottmana, který zastává podobnou orientaci jako profesor Haushofer, ta se připojuje k odkazu barbizonských malířů. V 60. letech maluje uvolněným rukopisem intimní záběry krajiny za použití pastozních nánosů barvy. Vytváří nově individualizovanou a psychologizovanou přírodní skutečnost. Od konce 60. let naproti tomu ožívuje pozdní romantismus, stejně tak si počíná ve své zralé tvorbě 70. let. Romantismus s sebou nese uvolněnou citovost s odkazy na poezii a hudbu, ve středoevropské krajinomalbě 80. a 90. let 19. století je tento proud označován pojmem náladového nebo lyrického impresionismu.¹⁹ V 80. letech používá Mařák intenzivnější smyslové efekty a větší otevřenost forem prosvětlené obrazy, velké obrazy s rukopisně uvolněným detailem, což je projevem vlivu práce v plenéru. Malířsky vyjadřuje náladu a tvary jsou realistické, přírodu podává věcným způsobem. Maluje poetické lesní interiéry, už v jeho dílech je neopominutelnou složkou melancholie, ale od mladých ho dělí zájem o popisnost a přesně vystižený detail. Se žáky maluje hluboká lesní zákoutí a propaguje tlumenou barevnou škálu.²⁰

K starším spolužákům Slavíčka u Mařáka patřili Václav Březina, Josef Holub, Jan Minařík. Ve školním roce 1899-1900 přibyli František Kaván, Bohuslav Dvořák, Ferdinand Engelmüller, František Pečírka a Ladislav Czordák, nakonec přišli i Jan Panuška, Alois Kalvoda, Otakar Lebeda, Stanislav Lolek. Společně vyjížděli malovat do přírody, většinou do okolí Prahy, především na Okoř. Iniciátorem byl původně Mařák, ale postupně se žáci osamostatňovali z jeho dohledu. Největší hvězdou byl zprvu František Kaván, posléze přejal vedoucí úlohu Antonín Slavíček.

18 Petr WITTLICH: Česká secese, Praha 1982, 93.

19 Roman PRAHL: Malířství v generaci ND, Čechy 1860-1890, in: Dějiny českého výtvarného umění III/2, Praha, 65.

20 Ibidem 67.

Krajinomalba ovládala už od 60. let 19. století výroční výstavy, a to především pražské

výstavy a stala se nositelkou změn. U nás po smrti profesora Haushofera v roce 1866 zaniká na pražské Akademii krajinářská škola. Krajináři období Mařáka a Chittusiho byli sepětí s německým prostředím ale zároveň sílil vliv francouzského umění. Souvislý a širší kontakt s francouzskou malbou počíná rokem 1870, kdy mají francouzští umělci v Praze velkou výstavu.²¹

3.1.2 Antonín Chittusi

Na mladé české krajináře spolupůsobil také vliv Antonína Chittusiho (1847-1891) a jeho realistický skicovitý způsob malby. Roku 1879 odjel do Francie a v Barbizonu se přiklonil k francouzskému celostnímu způsobu vidění malby. Předtím asi deset let studoval na pražské, mnichovské a vídeňské Akademii.¹⁸

V Praze byl Chittusi kvůli zániku krajinářské školy nucen věnovat se žánrové a posléze historické malbě. Vrozená je mu melancholická povaha, která je ještě posílena nuceným pobytem ve vojsku při okupaci Bosny a Hercegoviny, to vše ho obrací do náruče přírody.

Chittusi používá velkorysý, temperamentní rukopis, dokáže monumentalizovat prostý motiv. Vlivem fontainebleauské školy a barbizonců se u něj prohlubuje schopnost vystihnout optický záznam a sílí jeho vrozená citlivost pro vyjádření nálady a duše krajiny.²²

Malba se prosvětluje a zajímá se o optické zachycení světla a vzduchu. V letech 1883-1884 vznikají už jeho zralá díla.

Po návratu do Čech zachycuje Antonín Chittusi českou krajinu stejnými prostředky, které si osvojil ve Francii. Blízké jsou mu jihovýchodní Čechy s rozsáhlými rovinami a obrovskými rybníky. Horizont obvykle prochází středem obrazové plochy a obloha má tak v jeho obrazech důležitý význam. Poslední tři roky života trpí tuberkulózou a musí se potýkat s ubývajícím silou a tvůrčí invencí, umírá roku 1891. Pro generaci 90. let je opravdovým vzorem. Jeho druhá souborná pražská výstava v roce 1886 změnila názor na jeho tvorbu a jeho dílu se dostalo opravdového ocenění. Výstava potvrdila jeho vůdčí místo v české krajinomalbě té doby. Roku 1892 je mu potom uspořádána velká posmrtná výstava. Jeho horizontální členění obrazu předznamenává již secesní a pozdně impresionistické pojetí krajiny u Kavána, Lebedy, Slavíčka a jiných.²³ Význam má také jeho budování obrazu jako celku a to nemetodicky, instinktivně. Také má vliv na obrat k světlé plenérové malbě.

3.1.3 František Kaván

František Kaván (1866-1941) byl prvním Mařákovým žákem. V první polovině 90. let byl všemi obdivován jako největší talent a v jeho obrazech vrcholí realismus českého krajinářství 19. století. Od počátku reflektoval dílo Chittusiho i Mařáka, jehož je od roku 1889 žákem. Od poloviny 90. let je ho silně zasáhne vliv symbolistické a dekadentní literatury a v dílech se snaží se o symbolický výklad přírody.²⁴ Spojuje bezprostřední vidění přírody a psychické stavy moderní osamělosti, úzkosti, splínu. Nakonec se zcela odpoutá od Mařáka a v lednu 1896 opouští Akademii. Na programové první výstavě Mánesa roku 1897 uvede skupinu obrazů, mezi nimi i nejvýznamnější *Odtékání*, vzniklé předešlého roku (obr.5). Opouští přesné iluzivní zpodobení reality a přechází k jakési básnické vizi přírody. V tomto období klade celkově větší důraz na atmosferický děj a jemnou dekorativní stylizaci námětu. Na obraze *Odtékání*, jako i na dalších obrazech Kavána z tohoto období je znázorněna ve středu pod zvláště vysokým stromem postava venkovanky, zde stojí žena u pramene řeky.

²¹ Ibidem 64.

²² Jan TOMEŠ: Antonín Chittusi, Praha 1979, 15.

²³ Petr WITTLICH: Česká secese, Praha 1982, 93.

²⁴ Jan TOMEŠ: Antonín Slavíček, Praha 1973, 11.

Pravděpodobně půjde o personifikaci kraje do postavy. Jistým způsobem jde o předstupeň Hudečkových obrazů figury v krajině se symbolickým významem.

Kritika však zve Kavána k „vystřízlivění“, ke kterému po roce 1898 se postupně jeho precitlivělé duševní vnímání ozdravuje a reflektuje ve tvorbě impresionismus a dekorativní principy secese.²⁵

3.1.4 Antonín Slavíček

Mimořádný krajinář individualista Antonín Slavíček (1870-1910) se vypracoval na vedoucího malíře krajináře své generace, nepochybně působil svým vlivem i na svého přítele Antonína Hudečka. Studijní léta Slavíček různě přerušoval. Roku 1886 nastupuje na Akademii k profesoru Lauffrovi. V roce 1887 odjíždí na studijní pobyt do Mnichova, ten ho ale nijak zvláště nenadchne, proto ani nenastoupí na tamější akademii. Jako jediné pozitivum Slavíčkovy mnichovského pobytu vidí Kovárna v tom, že se zde Slavíček seznámil s Josefem Schusserem (1864-1941).

Pod vlivem rozhovorů se Schusserem opustí Slavíček lomené a šedivé zeleně a začne používat jasnou zelenou, poprvé tak učiní ve své *Studii kosatců* (1891/2).²⁶

V Mnichově měl však Slavíček poznat také Slavíček staré mistry.²⁷ Tehdy se tam konaly první skutečně mezinárodní umělecké výstavy ve střední Evropě a jako první ve střední Evropě zde vzniklo secesní hnutí.

Od roku 1894 studuje na Mařákově krajinářské škole, ten učí žáky malířsky vyjadřovat charakter hmot. V devadesátých letech je u krajinomalby kladen důraz na spontánní, skicovitý rukopis a na budování obrazu jako celku. Zdatný Slavíček dokázal navázat na Mařákovy objevy architektonických struktur lesních interiérů a světla v něm.²⁸ V době, kdy školu navštěvuje Slavíček, pořádá již Mařák pravidelné školní vycházky do přírody.²⁹ Na Slavíčka má tehdy střídavě větší vliv Mařák či Chittussi.³⁰

Kompoziční typy krajinného obrazu druhé poloviny devatenáctého století byly stále jednodušší. Tyto jednoduché ploché krajiny umožňovaly soustředění na techniku malby.³¹ Další vývoj od poloviny devadesátých let už nespočíval ve volbě mezi Chittusim nebo Mařákem, ale v širší syntéze a přetváření rozmanitých podnětů.³²

Do let 1897 až 1901 spadá Slavíčkovy okořská perioda, přerušena je jen roku 1900. Mísí se u něj realismus generace a osobní romantický vztah ke krajině. Slavíček tlumí barbizonsko-chittussiovský protiklad nebe a země a předjímá budoucí totalizaci obrazové plochy a prostoru.

I Antonín Slavíček se v několika obrazech věnoval dobovému tématu figury v krajině se

25 Tomáš VLČEK: Malířství, kresba a grafika generace devadesátých let, in: Dějiny českého výtvarného umění, Praha 1998, 41.

26 František KOVÁRNA: Antonín Slavíček, Praha 1930.

27 Petr WITTLICH: Nálady a imprese, in: Roman PRAHL, Marie RAKUŠANOVÁ, Karel SRP, Petr WITTLICH: Antonín Slavíček 1870-1910, Praha 2004, 57.

28 Tomáš VLČEK: Obrazy, kresba a grafika generace devadesátých let, in: Dějiny českého výtvarného umění IV/1, Praha 1998, 41.

29 Idem 2004, 59.

30 Ibidem 22.

31 Ibidem 24.

32 Ibidem 26.

symbolickým významem. Slavíčka mohl ovlivnit starší František Kaván a jeho umělecký přerod v polovině devadesátých let.³³ Tématem osamělé ženské figury v krajině vyjadřuje dobovou melancholickou náladu, v této tematice sice nevytvořil žádný definitivní formát, přesto u nás patřil k první vlně malířů, kteří se touto tematikou zabývali. Jeho obraz *Padání listů* (1895, obr. 6) patří v Praze k prvním pokusům malířů o zapojení figury do plenéru, kde figura přejímá symbolickou funkci duševní nálady. V dalším obraze *Ve veltruském parku* (1896, obr. 7) zde postava zastupuje spíše nějakou představu nebo vzpomínka než skutečnou ženu.³⁴

Spolu s Josefem Schusserem dospívají jako první k významové rovnováze mezi krajinou a figurou.³⁵ Jsou to obrazy spíše s pochmurnou náladou, ale Slavíček namaloval i obrazy opačného rázu jako *Červený slunečník* (1897), jehož nálada je Slavíčkově povaze bližší. Ale u Slavíčka jde však o jiné cíle než jen o symbolismus, ale také o naturalistické poznatky.

V druhé polovině 90. let na Okoři pobýval od roku 1897 se Slavíčkem také Antonín Hudeček, který se této tematice věnoval. Na plátnech Antonína Slavíčka pravděpodobně vždy, když maluje lidskou figuru, vystupuje jeho paní Míla. S Hudečkem ji dokonce jednou malují i společně, jde o *Podobiznu paní Míly Slavíčkové z profilu před šeríkem*.

Slavíček maloval hlavně syntonosem, což byl určitý druh tehdy vyráběné tempery a samotný charakter této techniky vedl suchostí barvy k plošnosti a dekorativnosti, který tehdy ovšem souzněl s požadavky secesního stylu.³⁶

Malovat syntonosem zkouší po Slavíčkově vzoru i Antonín Slavíček, jehož syntonosy koupajících se chlapců u okořského potoka si ve většině případů oproti olejům se stejnou tematikou zachovaly kouzelnou záživost barev.

V okořském období jsou zde malířům podobné nějaké zásady výstavby obrazu, jako je vysoký horizont, který vyvolává pocit pohledu z výšky. Používá ho Lebeda, Hudeček, ale i Slavíček. Dalším jejich společným znakem je formátování blížící se čtverci, což zajišťuje určitou dekorativnost kompozice. Slavíček na Okoři maluje syntonosem, ale objevuje se i technika olejomalby. Některé jeho tehdejší obrazy mají styčné body s Lebedou, jiné s Hudečkem.³⁷

Slavíček ve svých obrazech stále více opouští realistický přepis skutečnosti ve prospěch organické struktury obrazu. Jeho zájem se přesouvá k zachycení atmosferických stavů krajiny, čímž také, ale jinak tlumočí stav duše. Kolem roku 1900 vytváří v Okoři díla vynikající kvality.

Roku 1902 tvoří na Hostišově, kde opět spolupracuje s Antonínem Hudečkem a v letech 1903-5 v Kameničkách, posléze se stále více začíná orientovat na Prahu od roku 1905 se Praha stává hlavním tématem, tehdy se také v obrazech objevují figury. Jsou to anonymní obyvatelé Prahy, kteří spoluutvářejí atmosféru, tvářnost města.³⁸

V létě 1909 ho postihne mrtvice a v únoru následujícího roku umírá. Tomeš zmiňuje, že na

33 Ibidem 38.

34 Ibidem 45.

35 Ibidem 30.

36 Petr WITTLICH: *Nálady a impresie*, in: Roman PRAHL, Marie RAKUŠANOVÁ, Karel SRP, Petr WITTLICH: *Antonín Slavíček 1870-1910*, Praha 2004, 54

37 František KOVÁRNA: *Antonín Slavíček*, Praha 1930, 67.

38 Jan TOMEŠ: *Antonín Slavíček*, Praha 1973, 28.

sklonku 90. let postupoval v uměleckých výbojích ještě se svou generací, s Kavánem, Lebedou, Dvořákem, Hudečkem, později kráčí svou vlastní cestou.³⁹

V roce 1903 dochází u Slavíčka ke změně tvorby, a to za pobytu v Kameničkách. Dobové kritiky se vyjadřují v tom smyslu, že byl Slavíček, podobně jako Antonín Hudeček silně ovlivněn worpswedskými krajináři. V září tohoto roku měli malíři z Worpswede v Praze skutečně výstavu, ale u Slavíčka nedošlo k obratu bezprostředně po výstavě, ale změna se u něj připravovala už přibližně od roku 1901 v některých obrazech z Okoře a následně z Hostišova v roce 1902.⁴⁰ Pravdou ale zůstává, že jejich dílo mu bylo známé, ale již z dřívější doby a nejen to, znal i jiné malíře, Corota, Milleta, navštívil berlínskou Národní galerii, v době, kdy zde vystavovali noví malíři.⁴¹ V jejich díle lze však nalézt podobnost. Malíři z Worpswede dbají na stylovost líčených scén a zároveň krajinu zachycují i s jejími obyvateli, což ale není až takový příklad u Slavíčka, spíše u Hudečka, který ale o postavu projevuje stálý zájem. Worpswedští jsou také programově dekorativnější než Antonín Slavíček. Identická s worpswedskými je však Slavíčkova snaha oslavit rodnou zemi.⁴² Z hloubky lesů přechází k širým plánům Vysočiny a snaží se o celkové oproštění obrazu, a to ve volbě krajinného motivu, v barevné, světelné i kompoziční úspornosti. Obrazy jsou typické důkladným propracováním detailů v popředí, principem užívaným secesními krajináři, Slavíček navíc stále používá rovněž secesní formát, který se blíží čtverci. Začíná se také zajímat o atmosferické podmínky, oblohu a obloka, ty dostávají v obrazech výraznější prostor.

Obraz *Pohřeb v Kameničkách* (1905, obr. 8) je bezprostředním záznamem viděného a cíteného, Slavíček zahlédl pohřeb poprvé roku 1903 a zapůsobil na něj. Slavíček se tématem vytrvale zabýval, konečný obraz nevznikl, místo něj nese jakousi definitivní podobu skica z roku 1905. Energické tahy štětce reprezentují silný dojem okamžiku. Téma pohřbu zpracovává později i Antonín Hudeček.

3.1.5 Otakar Lebeda

Otakar Lebeda (1877- 1901) už za dob studií propadl nové existenčně založené krajinomalbě. Zhodnocuje tradici realistické tendence krajinářství 19. století a zároveň dává působit vyhraněným pocitům osamění a úzkosti. Spřátelí se s představiteli české literární dekadence a v malbách dává zaznít expresivnímu náboji, odvážné barevnosti a rytmizované kompozici. Z děl je cítit psychika člověka moderní doby. V druhé polovině 90. let je jeho dílo tematicky totožné s obrazy Antonína Slavíčka, ale Lebedovy obrazy již ostrými barvami a zvláštní nestabilitou upozorňují na jeho duševní chorobné rozpoložení. Maluje tmavé a smutné obrazy jihočeských rybníků, krajinu zachycuje z nadhledu, jako například *Horské oko*, 1896. Krajina zrcadlí jeho city. Antonína Hudečka mohl zaujmout právě jeho pohled na scénu z nadhledu a důraz na zachycení vodní hladiny.

Z pohledu dnešní doby se zdá být významný Lebedův poslední a nedokončený obraz *Zabitý bleskem* (1900-1901, nedokončeno, NG Praha). Podle Petra Wittlicha tento jistě programový rozměrný obraz zasahuje do problematiky figury v krajině, jež bylo ve své době chápáno jako vývojově podstatné a jemuž se věnovali přední mladí malíři. Tento obraz se od ostatních dobových děl lišil tématem, formátem i způsobem malby. Současníky nebyl tehdy doceněn, až později začal být chápán jako počátek cesty k expresionismu.

39 Ibidem 68.

40 Idem 2004, 81.

41 Ibidem 76.

42 Ibidem 100.

3.2 Spojení figury a krajiny

Pro dobu přelomu století se velice přitažlivým tématem stalo spojení postavy a krajiny, zajímalo krajináře i figuralisty, a bylo společné především celému středoevropskému prostoru. S ním se mohl Antonín Hudeček setkat i při svém studijním pobytu v Mnichově. Šlo o organické propojení hmoty, rostlin, lidského těla.

Malíři generace 90. let projevují společný zájem o krajinomalbu a zároveň o vyjádření počátků a psychických stavů a nálad. V krajinářství je zájem o mládí a o citový prožitek přírody, prožitek vlastního života. Příroda tak byla nepochybně chápána spíše jako zrcadlo osobních nálad a citů jednotlivých tvůrců.⁴³

Současně vyjadřovali malíři touto tematikou pocity celé generace.

Secesní umělci využívají možnosti náladové krajinomalby, pomocí níž odkrývají své nitro. Uvědomují si, že nejsou napodobiteli přírody, i když motivy hledají a nalézají přímo v přírodě. Nově vznikající obrazy jsou založeny na subjektivních, emocionálně založených představách umělců. Tyto snahy nejsou v dobovém evropském výtvarném snažení ojedinělé. Roku 1899 otiskl Alois Riegl v časopise *Die Graphischen Künste* stat' *Nálada jako obsah moderního umění*, která se věnuje náladě v krajinomalbě.⁴⁴

Pojetí krajiny jako stavu duše pochází zprvu z literatury a v devadesátých letech se šíří mezi rancouzskými malíři, hnutí souvisí s nástupem idealistického symbolismu a odtud se myšlenky dostaly také do Čech.⁴⁵

Spojení krajiny a figury jako nového emotivního celku započalo ale už v českém malířství 80. let, v žánru práce a venkovského života v díle Václava Brožíka a Jakuba Schikanedera, dále v plátech Beneše Knüpfera, Maxe Pirnera a Hanuše Schwaigra, rovněž také u Vojtěcha Hynaise, který se také snaží o spojení figury a krajiny a jehož dílo u nás tehdy zaznamenalo mimořádný ohlas. Hynaisovým *Paridovým soudem* s naturalistickými efekty zelených reflexů z roku 1892 se generace devadesátých let intenzivně zabývala. Hynais vytváří světlé obrazy v intencích plenérového luminismu. Lidské tělo a pohyb zachycuje velice přesně, což je určeno i faktem, že mezi jeho přípravu patří fotografické studie postav. Mistrem v náladách krajiny se u nás stal Antonín Hudeček, jeho díla okolo roku 1900 vykazují vysokou stylovost, styčné body by se daly nalézt s přírodní lyrikou. S oblibou maluje jarní či podzimní krajiny a přechodné denní stavy jako podvečerní šerání, kdy se tvary ztrácí v šeru a umožňují poetické snění. Tehdy zde bylo i mnoho jiných malířů, především figuralistů, kteří se zabývali tématem figury v krajině.

3.2.1 Jan Preisler

Jan Preisler (1872-1918) studoval od roku 1887 na nově založené Uměleckoprůmyslové škole u profesora Ženíška, který se při výuce zaměřuje především na figurální kresbu. Roku 1895 zde Jan Preisler ukončuje svá studia. Je ovlivněn anglickými prerafaelisty, německými a francouzskými neoromantiky a symbolisty. Silně na něj zapůsobí především Puvis de Chavannes. Svě postavy znázorňuje v tichém a bolestném zahledění, které pramení z

43 Petr WITTLICH: Úvod, in: Roman PRAHL, Marie RAKUŠANOVÁ, Karel SRP, Petr WITTLICH: Antonín Slavíček 1870-1910, Praha 2004, 12.

44 Ibidem

45 Ibidem

milostných touh a zklamání. Jako by šlo v celé Preislerově tvorbě stále o stejné figury, které stále znovu zkoušejí muka lásky a procházejí špatným duševním rozpoložením. Postavy jsou propojeny se stylizovanou krajinou, která se neustále váže k Preislerovu rodnému kraji s kopci a chudou vegetací. Alegorické motivy dokáže propojit s novou symbolistní poetikou.⁴⁶ Jeho obrazy jsou plné lyriky a melancholie, která je však na rozdíl od Hudečkových obrazů tíživá. Preisler však také dokáže organicky propojit figuru s krajinou. Obraz musí podle jeho názoru splňovat požadavek organické jednoty a zhodnocuje i organické motivy secesního malířství a rovněž splňuje dobový požadavek na opravdovost.⁴⁷

3.2.2 Max Švabinský

U Maxe Švabinského (1873-1962) se projevilo jeho kreslířské nadání již v dětském věku. V letech 1891 až 1896 absolvoval malířská studia u profesora Pirnera na pražské Akademii. Švabinský byl velice úspěšným umělcem, nejen díky svému velkému nadání, ale i díky tomu, že byl schopen přizpůsobit se dobovým konvencím.⁴⁸ V jeho tvorbě se na přelomu století projevuje výrazný vliv anglicismu a symbolismu, idealitu spojuje s citovostí a používá v té době matné tóny barev. Přijímá podněty z evropského novoromantického malířství a symbolismu, realismu, naturalismu, impresionismu, romantismu, dobové poezie a hudby. Dokáže využít i secesionistický dekorativismus, který tvar proměňuje v plošný ornament. To vše mělo vliv na jeho umělecký vývoj, ale hlavní pro něj přece jen zůstávalo studium skutečnosti a lidského těla. Švabinský sice tvořil převážně v ateliéru, ale pokud maloval přírodu, potom maloval krajinu Českomoravské vysočiny, konkrétně Kozlova, který byl místem jeho každoročních letních pobytů. Sílila tam jeho impresivní citlivost oka a s ní vzrůstal smysl pro plenérovou živost tvaru, barvy a světla.⁴⁹

Max Švabinský oslňuje diváky především virtuózní kresbou a novou, na přelomu století tlumenou barevností, která odpovídá dobovému rozpoložení. Je především obdivovaným portrétistou, kde se dobře uplatňuje jeho zájem o naturalistické pojetí a o psychiku. Věnuje se však také alegorické malbě jako je jeho *Splynutí duší* (1896-7, kresba i malba) nebo *Chudý kraj* (1900).

U Švabinského je čitelný zájem o symbolický erotismus, ale také vliv studia u Pirnera.⁵⁰

Celkově je ale považován za lepšího kreslíře než malíře. V kresbě, které se věnuje od deseti let, je jeho projev naprosto suverénní, v oleji je snad příliš svázán pocitem, že jde o konečnou definici a zdá se být příliš puntičkářský.

3.2.3 Josef Schusser

Josef Schusser (1864-1941), žák Vojtěcha Hynaise v letech 1893-7 jel za dovzděláním do Mnichova studoval u profesora Hertericha a přivezl barevné stíny, které v kvalitativní proměně využil Antonín Slavíček. Maluje figury v krajině, zajímá se především o světelné řešení. Z roku 1898 pochází jeho *Dáma s červeným slunečníkem* (1898, obr. 9), je to obraz namalovaný zcela hladce a zachycuje prudké barevné skvrny. Jeho obraz *Májový večer* (1897) spojuje figurální malbu s intimní krajinomalbou, světelný luminismus, je hodně poetický, náladový, téma je dobově hodně oblíbené.

3.2.4. Karel Vítězslav Mašek

Karel Vítězslav Mašek (1865-1927) se po studiu na Akademii rozhodl roku 1887 odjet do

46 Tomáš VLČEK: Malířství, kresba a grafika generace devadesátých let, in: Dějiny českého výtvarného umění, Praha 1998, 53.

47 Ibidem 55.

48 Ibidem 57.

49 Antonín MATĚJČEK: Max Švabinský, Praha 1947, 11.

50 Hana VOLAVKOVÁ: Max Švabinský, Praha 1977, 16.

Paříže, kde ho ovlivnil pointilismus. V Praze maloval od konce 80. let, předváděl zde výsledky pařížských studií. Stal se z něj úspěšný pokračovatel pařížského Hynaisova směru. Nejvýznamnější jsou jeho dekorativní panó allegorie *Jaro* a allegorie *Léta*. V obraze *Jaro* (1888, obr. 10) poprvé použil techniku inspirovanou pointilismem, jsou to pasáže, kde je na obraze jarní příroda prosycená vzduchem. Techniku odvozenou od pointilismu začíná používat i Antonín Hudeček.⁵¹ Mašek přináší do školy nový programový idealismus a zároveň světlou pařížskou malbu. Jeho světelná technika napomáhá k idealizaci scén.

3.3 Dobové otázky

U secesního malířství přelomu století se často zmiňuje souvislost s dobovou poezií. Poezie měla v tehdejší české umění zvláštní postavení, tento proces zde začal dříve v citově neokázalé a bezelstné poezii Antonína Sovy.⁵² Kolem 1895 nastupuje generace symbolistů a dekadentů.⁵³ Jsou to všechno silné básnické osobnosti – kromě Antonína Sovy například také Otokar Březina. Krajina vystupuje jako prostor, v němž se prolínají žité i protrpěné touhy a zápasy. Vidění a vyjádření vztahu člověka k přírodě se vymaňovalo z tradičních schémat. Veršové formy ztrácely svůj smysl. Sovovo vidění je velice autentické a postupně se u něj uvolňuje také klasická sonetová forma, uplatňuje se volný verš. Secesní malířství souvisí s českým básnictvím z let 1895 – 1905. Tehdy je styl považován za nejvyšší kulturní hodnotu, jednotu umění a života. Lyrično se projevuje i v poezii. Umělci se snažili docílit syntézy zkušenosti a představy, života i snění, k tomu se snažili dobrat autentickým využitím všech dobových tvůrčích prostředků – naturalistickým viděním, impresionistickým vnímáním, symbolickým a ornamentálním vyjadřováním.

Dobové secesní malířství má některé charakteristické znaky, nalézáme je i v díle Antonína Hudečka a jiných malířů. Secese směřuje k ornamentálnosti, vyhýbá se silným citovým výkyvům i silnému vypětí vůle. Cit se jeví secesi jako monotónní nálada, leckdy poněkud astenická – charakterizovaná jako snění, únava, resignace. Výrazem této nálady i prostředkem jejího vyvolání je pak vláčný secesní ornament. S ornamentálností secese souvisí těsně záliba v linii a plošnosti, i krajiny jsou viděny plošně. Tvary se zásadně stylizují, rafinovaně oscilují mezi přepisem skutečnosti a ornamentem.

Secesní linie je křivka, plynulá, v divákovi vyvolává dojem vlnivého, nenásilného pohybu. Barva je nanášena v plochách a linie ji dodává obrys. Barva je sama o sobě považována za výraznou kvalitu, často je volena v rozporu s obvyklým zbarvením. Secese má zvláštní zálibu pro vystihování osobitých barevných odstínů. Barva zde má především symbolický význam a pak je tu také otázka barevné monotomie. Secese má i své oblíbené motivy, které v sobě mají i onu vláčnost secesní linie, často jsou to natažené ruce, ale také tanec.⁵⁴

Mladí se řídí heslem modernosti, v myšlence, ve formě i v barvě. Žádají původnost a zaměřují se na studium přírody. Zároveň zde přetrvává dřívější naturalistická orientace. Jako určující se ukazuje otázka stylu a jednoty, u děl je žádána stylovost. Závažnou roli má také symbolismus, který se vyvíjí ze staršího novoromantismu. Dílo má být ornamentalizováno a linie se spojuje s plochou, obrazy z této doby většinou disponují velice mělkým prostorem. Typickým dobovým symbolickým prvkem je například člověk hledící do vesmírných dálav.

Erotická složka je jednou ze základních částí imaginace generace přelomu století. Eroticky

51 Tomáš VLČEK: Malířství, kresba a grafika generace devadesátých let, in: Dějiny českého výtvarného umění IV/1, Praha 1998, 32.

52 Tomáš VLČEK: Praha 1900, Praha 1986, 240.

53 Jan MUKAŘOVSKÝ: mezi poezií a výtvarnictvím, in: Kapitoly z české poetiky I, Praha 1948, 264.

54 Jan MUKAŘOVSKÝ: Mezi poezií a výtvarnictvím, in: Kapitoly z české poetiky I, Praha 1948, 271.

založené myšlení přelomu století bylo však spíše charakteru duchovního než sexuálního. Generace přelomu století viděla ženu jako neskutečný zázrak. Byla průvodkyní nejhlubších tajemství života, součástí všeho psychického.⁵⁵ Generaci spojovala s představami zmaru. Tyto představy jsou identické erotické tematice dekadence a jejími představami zmaru, ale také secesi, které je vlastní uvědomnění si hlubokých souvislostí člověka s přírodou.

Umělci generace devadesátých let se navrací ke krajině, která jim symbolizuje či konkrétně připomíná návrat do dětství a mládí.⁵⁶ Za obraz krajiny jim slouží převážně mnohotvárný obraz českého venkova. Právě obratem ke krajině se nejvýrazněji uplatňovala smyslová stránka nového životního pocitu a hledaly se spojitosti tvůrčích představ s konkrétní životní skutečností. Téma krajiny se tak stávalo jedním z ústředních kritérií autentičnosti českého umění, avšak nejsou to již tradiční literárně pojaté obrazy české krajiny, umělci si nyní každý po svém individuálně a současně tvůrčím způsobem osvojují přírodní skutečnost. Krajina se zde vyskytuje jako téma fyzické i duchovní existence člověka ve světě. Umělci si volí náměty přechodných ročních dob – jaro, podzim a přechodné denní doby – ráno, večer. Důraz kladou na dekorativní formu a na tlumené barvy, které náležitě dokreslí atmosféru.

V řeči symbolů je krajina spojena s náladou, s duševním stavem.⁵⁷ Veškeré podrobnosti v krajině potom mají následně své další významy. Také barvy v sobě nesou skryté významy a symboly. Antonín Hudeček v době na přelomu století, to je v době, kdy měl symbolismus významné postavení, používal s oblibou dvojzvuk zelené a fialové. Zelená barva je barvou pozemskou, reprezentuje vnímání a pocity, vegetaci, plodnost, úrodnost, vodu, přizpůsobivost ale současně také smrt.⁵⁸ Fialová barva může stejně jako zelená znamenat vodu, zároveň je barvou nostalgie, vzpomínek a duchovní síly.⁵⁹

55 Tomáš VLČEK: Praha 1900, Praha 1986, 164.

56 Ibidem 237.

57 Juan Eduardo CIRLOT: A dictionary of symbols, London 1962, 164.

58 Ibidem 54.

59 Ibidem 53.

4. MALÍŘSKÁ OSADA OKOŘ

V létě roku 1897 se Antonín Hudeček dostal s Mařákovými žáky na Okoř, teprve nyní se dostane ke studiu přírody, po němž toužil již při vstupu na Akademii před deseti lety. Mladí krajináři sem na pravidelné společné studijní pobyty zajíždějí již několik let. Malují zde František Kaván, Bohumil Dvořák, Jan Minařík, Otokar Lebeda, Alois Kalvoda, Jaroslav Panuška, Bedřich Plaške, Jan Honsa, Josef Ullmann, Stanislav Lolek a především Antonín Slavíček. Žáci Mařákovy školy mají povědomí o skotských krajinářích tzv. Glasgowské školy, jejíž malíři si pod vlivem Whistlerova umění vytvářejí nový vztah ke krajinné náladě. Tehdy se už u nás také vědělo o ukončeném hnutí francouzských impresionistů. Na Okoři si mladí mohli ověřit nové zásady vlastníma očima a vlastním štětcem studiem krajinných scénérií v plenéru. Čerpají ale i z domácí tradice, z Julia Mařáka a Antonína Chittussiho. Všímají si působení proměnlivého světelné intenzity v přírodě.

Na Hudečka kraj pravděpodobně zapůsobí tak, že se sem pravidelně vrací do roku 1902 a posléze ještě občas až do roku 1906. Okoř je malá vesnice nedaleko Prahy, s údolím, širokým Zákolanským potokem, středověkým hradem, s rybníkem, mnoha stromy a malou vesnickou zástavbou. Vůdčí role již tehdy patří Antonínu Slavíčkovi, který se s Hudečkem brzy spřátelí a také ho jistě blíže zasvěťí do malby přírody. Od Mařákových žáků se Hudeček liší kontemplativností, citlivostí a také faktem, že jako jediný zakomponovává na svá plátna lidské postavy.

Podle Slavíčkova vzoru se Hudeček učil malovat sluneční světlo v zeleni. Maluje množství studií prostých výřezů Zákolanského potoka, ale ty tehdy mají ještě sloužit jako příprava pro obrazy figury zapojené do přírody. Všechny jsou již utvářeny základním barevným dvojzvukem fialové a sytě zelené. Maloval olejové studie, jiné maloval syntonosem a ty Matějček pokládal za konečné varianty.⁶⁰ Touto technikou vytvořil v okořských letech Slavíček své nejlepší obrazy. Tyto syntonosové skizy si narozdíl od olejů zachovaly původní svěžest barevných tónů. U Hudečka je ještě zprvu vidět závislost na Slavíčkových světelně barevných objevech, ale poznáváme zde už některé pro něj charakteristické rysy plenérového vidění.⁶¹ Scéna je viděna z nadhledu, přirozený horizont se ocitá mimo obraz, ve vodě se tékavě zrcadlí pobřeží a těla hochů bývají pokryta fialovými reflexy.

4.1 Antonín Hudeček na Okoři 1897

V roce 1897 se Hudeček ve svých obrazech nejvíce věnuje tématu dvou nahých hochů stojících v potoce či na břehu, ke konečnému obrazu v tomto roce ještě nedošlo. Tehdy zde již Antonín Hudeček začíná používat svou příznačnou techniku děleného rukopisu odvozenou od pointilismu, která dodává obrazům dekorativní ráz. Tuto „pointilistickou metodu“ obdobně použili někteří francouzští symbolisté z okruhu Henriho Le Sidanera, např. Henri Martin.⁶² Do obrazů vkládá malíř s velkou pravděpodobností symbolický význam. Chlapci mohou symbolizovat mládí a potok je jakousi cestou, kterou nezadržitelně plyne lidský život. Už v těchto obrazech nalézáme u Hudečka jeho typické propojení naturalistických prožitků se symbolistní poetikou a lyrickým výrazem.⁶³ Důležitý je u Hudečka typický souzvuk zelených

60 Antonín MATĚJČEK: Hudečkova léta okořská, Umění 1942-1943, 168.

61 Ibidem 170.

62 Ludmila KARLÍKOVÁ: Antonín HUDEČEK, Praha 1983, 22.

63 Tomáš VLČEK: Malířství, kresba a grafika generace devadesátých let, in: Dějiny českého výtvarného umění IV/1, Praha 1998, 47.

a fialových. Užívá zde svou pointilistickou metodu, ale obrazy jsou v zásadě také značně dekorativní.⁶⁴

Tématu koupajících se chlapců se měl Hudeček věnovat také už za dob studií v Mnichově, kde se tomuto tématu věnoval například také Max Liebermann, jemuž byl blízký impresionistický projev.⁶⁵

Téma koupání si oblíbil také francouzský impresionismus či malíři evropského symbolismu. Věnuje se mu Puvis de Chavannes a jeho následovatelé – např. Emile René Ménard, ale u nich jsou rozdíly, většinou zobrazují ženy v antických scénériích.⁶⁶ U nás se tématu koupání věnovali hlavně malíři žánru, jako František Slabý (1863-1919), František Bohumil Doubek (1865-1952) či Vojtěch Bartoněk (1859-1908).⁶⁷ Tématu se u nás věnují také například Jan Preisler, Vojtěch Preissig či Max Švabinský.⁶⁸

4.2 Antonín Hudeček na Okoři 1898

Následujícího roku je už Antonín Hudeček zván do Okoře přímo Slavičkem, s nímž uzavírá hluboké přátelství. Dokonce společně malují obraz se stejným námětem - *Paní Mílu Slavičkovou u rozkvetlého šeríku*. Matějček poznamenává, že Hudečkova malířská faktura zde již značně pokročila.⁶⁹

Tento rok namalovali oba mnoho obrazů. Hudeček se od jara do podzimu věnoval studiu krajiny, hlavně studiím potoka. Nyní jsou i olejem malované studie řidké, opět se zde Hudeček poučí na příkladu Antonína Slavička.⁷⁰ Na obrazech stále znovu a znovu figuruje Zákolanský potok se svými ostrůvky, většinou viděný ve vysokém nadhledu, v typickém dvojzvuku zelených a fialových tónů. Tento rok je navíc v Hudečkově tvorbě plodný na výrazná díla s figurálními motivy v přírodě.

Na obraze *V koupeli* (NG, olej, plátno, 80x90 cm, obr. 11), v dnešní době datovaný právě do roku 1898, znázorňuje Antonín Hudeček dva nahé chlapce s hrubým člunem u výtoku stavidla. Bohužel byl tento obraz malován olejem v době, kdy Hudeček ještě neměl dostatek zkušeností s tekutě řídkým olejem a s mícháním barevných pigmentů a obraz potemněl. Stejná situace je i u jiných Hudečkových a Slavičkových časných obrazů.⁷¹ Právě tento obraz *V koupeli* byl pravděpodobně vystaven na první výstavě Mánesa v únoru roku 1898 u Topiče a také na každoroční výstavě Krasoumné jednoty v Rudolfinu, zde byl také zakoupen.

Hudečkův obraz z roku 1898 *Potok/Hoši při koupání na potoce* (NG, 70x 104 cm, NG, Praha, syntonos na lepence, zakoupen 1943, obr. 12) byl vystaven na Hudečkově posmrtné výstavě roku 1942. Křehká lepenka je vlevo nahoře jemně natržena, obraz malovaný syntonosem působí však stále svěžím dojmem. Obraz zachycuje jen velmi nízký horizontální výsek záhybu Zákolanského potoka. Scéna obrazu je příznačně mělká. V obraze dosáhl Hudeček zralejšího formálního ztvárnění i malířské formy. Používá malířskou metodu, která volně navazovala na pointilismus, vytváří bohaté seskupení světlých lomených polotónů, to vše v tenkém barevném nánosu. Z obrazu cítíme ticho a obraz je laděn v zelených, pro

64 Petr WITTLICH: Česká secese, Praha 1982, 141.

65 Idem 1983, 18.

66 Ludmila KARLÍKOVÁ: Antonín Hudeček, Praha 1983, 18.

67 Antonín MATĚJČEK: Hudečkova léta okořská, Umění 1942-1943, 170.

68 Tomáš VLČEK: Malířství, kresba a grafika generace devadesátých let, in: Dějiny českého výtvarného umění IV/1, Praha 1998, 47.

69 Idem 1942-1943, 178.

70 Ibidem 179.

71 Ibidem.

Hudečka typických tónech.

Přes koruny stromů sem dopadají sluneční paprsky, které rozehrávají zajímavou světelně barevnou hru. Tráva je namalována velice svěží zelenou barvou, mírně zčeřená voda potoka působí velice živě, střetávají se na ní tóny žluté, fialové, zelené, modré, pískově oranžové. Kmeny stromů, z nichž vidíme pouze spodní části, člení obrazovou plochu vertikálně. Vidíme zde dva nahé hochy, jeden stojí v potoce, sklání se do vody, druhý postává o kousek dál na trávě a pozoruje chlapce před sebou. Protékající potok může značit tvořivou sílu přírody, nebo také, což je v Hudečkově případě více možné nezměnitelné a neodvolatelné míjení času a s tím spojený pocit ztráty a zapomnění.⁷² Ve spojení s malými chlapci si obraz můžeme vykládat tak, že smrt, stárí a zánik jsou nevyhnutelnou součástí lidského života.

Z okořského období se zachovaly jeho skicáře se symbolistickými náměty, k němu se váže také obraz *Listopad* (1898, obr. 13), který vznikl také jako jedna z nemnoha olejových definitiv z původně silně symbolistní skici. Symbolistní představa zde dostala reálnou podobu malého děvčete opřeného o kmen stromu, jež do napřažených rukou chytá padající listí. V obraze však přesto můžeme vyčíst jistou symboliku. Strom, o který je dívka opřena symbolizuje mateřský symbol.⁷³

Také samotný les je symbolem mateřství a magických sil.⁷⁴

Dívka může být vykládána jako plod přírody, dítě zrozené z přírody, z lesa. Stejným způsobem vykládá obraz již Antonín Matějček.⁷⁵ Padající listí, jež nechává dívka propadávat dlaněmi můžeme chápat jako symbol prchajícího času, jež nám plyne skrze prsty a my nemáme nad jeho tokem žádnou moc. Tento výklad by obsahově souhlasil i s názvem, který v protikladu jara chápaného jako počátek života, znamená naopak konec života.

Tato představa dívky opřené zády o strom se objevuje přibližně ve stejném časovém období i u jiných autorů. Již Václav Brožík namaloval roku v polovině 80. let 19. století postavu malé dívenky v čepci opřenou o kmen stromu – *Pasačku husí* (NG, Praha, obr. 14). Obraz je ještě pojat jako olně realistický výjev dívenky s klacíkem a husami v pozadí. V rámci Brožíkovy tvorby se jedná o žánrovou malbu s venkovskou tematikou v rámci realistické malby, kde se mimo jiné pokoušel o plenér. *Pasačku husí* namaloval Brožík v Paříži, ale roku 1891 zakoupil obraz císař Josef I. a daroval jej obrazárně Společnosti vlasteneckých přátel umění.

Další obraz podobné tematiky a již podobného významu pochází od Jana Preislera – známý pod názvem *Podzim* (1897, Západočeská galerie, obr. 15), na němž byla zaznamenána alegoricko symbolická představou. Mladá dívčí postava stojí u stromu a okolo ní prolétá několik labutí. Labutě představují typicky secesní symbol, stejně i potok, který symbolizuje běh života.

Druhý důležitý obraz roku 1898 představuje *Jarní pohádka* (obr. 16), plátno s dívkou zachycenou z profilu sedící na lesním svahu. Obraz je vystavěn ze zelených a žlutých tónů. Žluté jsou vlasy, zelená je pleť a travní porost. Hudečkova dívka je srostlá s půdou lesa v odevzdaném klidu. Zaujme snítka rozkvetlého šeríku a květ kosatce, symbol čistoty a ctnosti.⁷⁶ Dívka je podobná, i v posedu dívkám na bočních polích triptychu *Jaro* (1900, obr.

72 Juan Eduardo CIRLOT: A dictionary of symbols, London 1962, 68

73 Gaston BACHELARD: Coda a sny. Esej o obraznosti hmoty, Praha 1997, 89.

74 Juan Eduardo CIRLOT: A dictionary of symbols, London 1962, 356.

75 Antonín MATĚJČEK: Hudečkova léta okořská, in: Umění 1942-1943, 198.

76 Ludmila KARLÍKOVÁ: Antonín Hudeček, Praha 1983, 20.

17) Jana Preislera.⁷⁷ Svůj triptych vytvořil Jan Preisler pro Peterkův dům od Jana Kotěry na Václavském náměstí a právě jím se postavil do čela českých mladých figuralistů. Mísí zde hynaisovské zelené reflexy a symbolické chápání barvy. Reálná je pouze hlavní figura, ostatní jsou ideální figury. Silná je psychologická sféra obrazu, jenž je i výborně kompozičně promyšlen.

Obraz Jana Preislera *Jaro* (1900) a Hudečkova *Jarní pohádka* či jeho další obraz *Jara* (1900, soukromá sbírka, obr. 18) byly vystaveny na třetí členské výstavě Mánesa, oba shodně znázorňují dívčí postavu v profilu sedící na zemi ve volné krajině s dalekým výhledem. Preisler potom ještě na přelomu let 1901 - 1902 motiv z pravého křídla rozpracoval v obraze *Pohádka* (obr. 19).⁷⁸

4.2.1 První výstava Mánesa 1898

Rok 1898 byl pro spolek Mánes také velice úspěšný. Mladí umělci z Mánesa poprvé vystavují na veřejnosti a prezentují se hned dvěma výstavami a Antonín Hudeček patřil k významným členům Mánesa. První výstava spolku výtvarných umělců Mánes se konala v únoru v salonu u Topiče. Výstava přinesla díla nové orientace, která vycházela z nových možností ryze výtvarných kvalit uměleckého vyjádření. Umělce pojí jednotný obsah děl a všechna díla v sobě mají zvláštní poetičnost, která se liší od dosavadního převažujícího naturalismu.⁷⁹ Kritik Karel B. Mádl popisuje, že „svěžest mládí“ na něj udělala velký dojem a umělce chválí, že ačkoliv jsou to mladí tvůrci, již mají jasno, „kterými cestami se mají bráti vpřed“ a pokládá je za novou budoucnost českého umění.⁸⁰

Do obrazů se nově dostaly barvy, světlo, šero, stíny, mlhy, obrazy jsou obestřeny melancholií. Umělci pracují se „subtilní poesíí světla, s měkkými, hravými reflexy, jsou zde mladé ženské zjevy.“⁸¹ Propojují se zde již prvky dekorativně ornamentální s naturalistickými a symbolistickými, což je podstatou secese.

Vedoucí postavení na výstavě zaujímá krajinomalba, zastoupená díly Antonína Slavíčka, Otakara Lebedy, Ludvíka Kuby, Františka Kavána a Antonína Hudečka, který je k nim řazen. Z figuralistů vyniká Max Švabinský a dobově obdivovaný Josef Schusser. Malíři se vymykají od zbylé výtvarné scény, odmítají ustálená alegorická zpodobení podložená literaturou. Figuralisté se snaží spojit figuru s volným přírodním prostředím pomocí barevně světelných reflexů. Na obrazech vládne nový secesní ornamentalismus.

Během devadesátých let se natolik zvedla úroveň výtvarné kritiky, že byla rozpoznána nová programovost skupiny. Mánes byl již výhradně českým uměleckým spolkem a stal se spolu s vlastním časopisem *Volné směry* reprezentantem nejvýznamnějšího českého výtvarného umění doby přelomu století. První výstavy Mánesa se ještě konaly v Topičově salónu a u Štajgrů. O Antonínu Hudečkovi píše Mádl: „světlo třepetá a pohybuje se vzduchem, vodou a stínem, v němž prokmitávají nahá těla koupajících se chlapců. Polychromii večera vystihl již umělec s překvapující už hotovostí.“⁸² Nejvíce je Mádlem ceněn Antonín Slavíček, který

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Lenka BYDŽOVSKÁ: Řeč mlčení, in: Petr WITTLICH, Lenka BYDŽOVSKÁ, Karel SRP, Polana BREGANTOVÁ: Jan Preisler 1872-1918, Praha 2003, 83.

⁷⁹ Tomáš VLČEK: Praha 1900, Praha 1986, 72.

⁸⁰ Karel Boromejský MÁDL: Umění včera a dnes, Praha 1908, 4.

⁸¹ Ibidem 5.

⁸² Ibidem 8.

oslnil svým obrazem *Břízová nálada*.

Mádl si všímá nové role lidské postavy, jež „srůstá s krajem, společně s ním mluví jednou řečí, je jeho neodlučitelnou součástí.“⁸³ Malíři na figuře rozehrávají hru světelných efektů, postavou v krajině jsou zaujati také Joža Uprka, Oldřich Homoláč, Adolf Wiesner, Josef Schusser.

4.2.2 Druhá výstava Mánesa 1898

Druhá výstava spolku Mánes je vyhrazena již na listopad a prosinec téhož roku. Ztvárnění krajiny nabývá v počtu výtvarných děl opět převahu. Díla si zachovala stejnou atmosféru, plnou svěžesti a jasu. U krajinářů jsou nejčastějšími motivy barvitý podzim, sluncem zalité léto a pozdní večer.

Na této výstavě se Antonín Hudeček představil s větším souborem než Antonín Slavíček. Jsou u něj zmiňovány obrazy *Lesní interiér* a *Podzim*. Mádl rozpoznává v obrazech krajinářů, ale rovněž i u Hudečka Mařákův vliv ve způsobu, jak pozorují krajinu, v tom, jak jsou pozorní ke každé podrobnosti přírody a mají cit pro „tesklivost podzimního kraje.“⁸⁴ Melancholii dýchající z pláten rajinářů následovně spatřuje „blízkou českému srdci.“⁸⁵ Ve zmínce o Antonínu Hudečkovi Mádl opět pochvalně popisuje jeho scénérie průzračných potoků. Za nové heslo umění pokládá Mádl pravdomluvnost spojenou s vidinami a sněním, které přináší život.⁸⁶ Lidskou postavu nechávají malíři srůstat s přírodou v jeden celek, postava jim slouží také jako plocha pro hru světelných odrazů.

Mádl chválí přínos krajinářů: „Krajináři vykonali velikou práci, neboť nám odkryli taje a půvaby barevných a světelných odstínů a záchvěvů, a za nimi jdou mnohdy figuralisté a malují člověka, jakoby malovali krajinu. Pro samé světlo, pro samý vzduch, pro samou barvu zapomínají na psychu.“⁸⁷

4.3 Antonín Hudeček na Okoři 1899

Na jaře 1899 se Hudeček opět vydává na Okoř. Znovu maluje potok v místech za vsí, reflektuje světlo oblohy, barvy stromů a proměnlivou barevnost vlnících se reflexů. Matějček zmiňuje, že Hudeček stále zlepšuje své malířské dovednosti, následujícího roku namaluje ještě virtuóznější potoky.⁸⁸ Nyní se na jeho obrazech objevují kromě potoka už i stromy a chalupy, ale horizont se stále nezvyšuje. Obloha se zde stále ještě objevuje maximálně ve velice úzkém výseku. Naopak Slavíček je schopen do obrazu vtisknout motiv jakékoliv šíře a rozměru.

Tlumenost barevného pozadí trvá, zůstává i řídká olejová barva v tazích a skvrnách jen v takovém množství, aby tak pokryla plátno. Obrazy jsou stále realistické, ale už zde je v podtextu Hudečkova typická lyrická nota, která se začne výrazově podílet na utváření obrazu.⁸⁹ V létě 1899 se oddaluje Slavíčkovu malířskému názoru, stylu, metodám a hledá si vsou vlastní cestu a směřuje k projevu náladové krajinomalby.

83 Ibidem 9.

84 Karel Boromejský MÁDL: Umění včera a dnes, Praha 1908, 20. 85 Ibidem 21.

86 Ibidem 23.

87 Ibidem 25.

88 Antonín MATĚJČEK: Hudečkova léta okořská, in: Umní 1942-1943, 184.

89 Ibidem 185.

Na jaře téhož roku v Praze vystavují tzv. Glasgowští hoši, kteří od poloviny 90. let pod vlivem Whistlera opěvují v obrazech tiché krajiny a zachycující něžné nálady večera a noci v jemných barevných tónech. Jedním z nich byl i Macalay Stevenson, citlivý básník večerních nálad a férií měsíčních nocí. U nás byl možná jejich vliv o to větší, že mladá generace byla rozjitřená vlivem děl našich básníků. Už František Žákavec našel souzvuk mezi obrazy Hudečka a básněmi Antonína Sovy a Jana Opolského.⁹⁰

Tohoto roku je u Hudečka zmiňováno i několik obrazů s pracovní tematikou, kde výrazněji využije pointilistickou metodu a to spíše v aplikaci, jaká se ujala v práci epigonů impresionistů a v poloimpresionismu 90. let 19. století.⁹¹

4.4 Antonín Hudeček roku 1900

Na jaře 1900 se Hudeček účastnil výroční výstavy Krasoumné jednoty. Vystavil obrazy *Z jara*, jež je neznámý a dále *V létě* a *Podzim*.⁹² K výstavě jako i k jiným se vztahuje Mádlůva pochvalná kritika.

Matějček upozorňuje, že Hudečkovy obrazy musely zde a i na prvních dvou výstavách Mánesa působit jako barevně smělé pokusy.⁹³ Obrazy z r. 1899 se vyznačují slohovou různorodostí, což je způsobeno jeho hledáním a zkoušením, tato situace trvá i roku 1900, kdy opět navštěvuje Okoř. Opět zachycuje potok a světelné a barevné odrazy.

Velice významným obrazem z hlediska Hudečkovy tvorby, ale i soudobé scény je *Večerní ticho* (Večer, 1900, olej na plátně, 120x180, signován a datován, NG, Praha, obr. 20). Je to obraz velkého šířkového formátu, který jistě nasvědčuje významu obrazu. O *Večerním tichu* se soudí, že bylo malováno přes zimu v ateliéru. Tento způsob malby se stal častým způsobem Hudečkova malování rozměrných děl, ale byl častý i u některých symbolistů, jako u Henri Le Sidanera.⁹⁴ Obraz patří do početné a nejvýznamnější skupiny Hudečkových náladových krajin společně s obrazy *Večer*, *Měsíc*, *K večeru*. Scéna je u Hudečka příznačně, podobně jako u Otokara Lebedy, zachycena z nadhledu. Znovu je to krajina Okoře, tentokrát s okořským rybníkem. Krajina zaujímá téměř celou plochu obrazu a obloha je jen v úzkém pásu zcela nahoře.

V popředí se před námi rozprostírá svah a palouk. Nalevo se nám otevírá pohled na okořský rybník. Po stranách namaloval malíř útlé stromky, aby dáma na obraze lépe vplynula do měřítka scény a aby uvedl diváky do obrazu. Žena, zády k nám, oděná do městských šatů – ve světle modrých šatech, kloboučku, s pláštěm přes ruku kráčí ztichlou večerní krajinou dolů do údolí. Po ženě pravici jsou tři útlé kmeny stromů a úplně nalevo potom dva štíhlé kmeny. Horizontálu vytvořenou rybníkem vyvažuje vysoká vertikála ženské postavy. Vlevo dole pod svahem se zrcadlí klidná plocha rybníka, který zde nabývá hlubšího symbolického rozměru, skrývá v sobě tajemství země, v psychickém slova smyslu spojuje obrazně povrch s hloubkou. Jeho obrazy dýchají jemnou melancholií, která je rovněž součástí dobového životního pocitu. Hlavním prvkem náladové krajinomalby je vciťování se do přírody. Jezero je v symbolismu kapalná transparentní hmota, která spojuje povrch se zemským nitrem, je jakýmsi okem země.⁹⁵ Povrch jezera přebírá význam zrcadla, které si tím člověk nastavuje. Jezero v sobě

⁹⁰ Ibidem 187.

⁹¹ Ibidem 188.

⁹² Antonín MATĚJČEK: Hudečkova léta okořská, in: Umění 1942-1943, 188.

⁹³ Ibidem 189.

⁹⁴ Ludmila KARLÍKOVÁ: Antonín Hudeček, Praha 1983, 24.

⁹⁵ Gaston BACHELARD: Voda a sny. Esej o obraznosti hmoty, Praha 1997, 42.

má význam sebekontemplace, uvědomnění a odhalení skrytého.⁹⁶ Hluboká voda v sobě ukrývá minulost lidské duše.⁹⁷

Voda je také spojena s osudem.⁹⁸ Zároveň symbolizuje nahotu, která v sobě však může uchovávat nevinnost.⁹⁹ Tato nahota kontrastuje s oděvem procházející ženy. Voda vyzývá k umírání, tato smrt je smrtí v mládí.¹⁰⁰ Voda sama je považovaná za melancholizující živel spojovaný se smrtí.¹⁰¹

Obraz není zcela oproštěn od realistických východisek. U rybníka stojí také malé stavení. Vzadu potom zemědělská půda a úplně vzadu vidíme nepatný pás nebe, na němž zrovna zapadá slunce. Na trávě, nahozené z úzkých a krátkých tahů štětce, rostou sedmikrásky.

Obraz je namalován lehkou splývavou technikou. V náznaku zde Hudeček využije svou „pointilistickou“ metodu, která mu dopomůže scelit plochu, po celé ploše obrazu rozkládá základní

akord fialové a zelené do drobných skvrn, které obraz vykrývají, zcela v intencích stylového dekorativismu. Z obrazu ale promlouvá i jemný lyrický cit a jemný smysl pro nuance tónů. Malíř zhmotňuje harmonii a melancholii večera. Pomocí citlivého dekorativního pojetí také vyrovnává naturalistickou a symbolistní složku.

Z obrazu cítíme zastavený pohyb a ticho, neboť: „máme-li porozumět tichu, potřebuje naše duše vidět něco, co mlčí“. ¹⁰²

Cítíme zastavený čas vhodný k zamyšlení. Jako bychom atmosféru večera vnímali společně s dámou a společně s ní se vcíťovali do přírody a „tato noblesní dáma nese v sobě smutek a touhy v mládí.“¹⁰³

Na Hudečkově posmrtné výstavě byla vystavena kreslená studie krajiny se shodným výsekem pod názvem *Rybník v Okoři*, z které následně vyšel Hudečkův výsledný obraz *Večerní ticho*.¹⁰⁴ Studie zachycovala krajinu vpodvečer, obraz ale zachycuje temno pokročilého večera.

Matějček poznamenává, že Hudeček pravděpodobně ke svým impresivně poetistickým obrazům kreslil pastelové přípravné studie.¹⁰⁵ Pastelu jde dobře vyjádřit vibraci barev, pomůže v tom zrno papíru. V oleji potom Hudeček hledá tónové ekvivalenty, ale impresivními tečkami a skvrnami. To vysvětluje ostré a nezvyklé tóny jeho zelení, fialových a růžových. Jsou to tedy jen imitace určitých pastelových barev.

Na obraze jsou rovněž viditelné pentimenty, na nichž se dá rozeznat, jak Hudeček během práce zjednodušil tvarovou náplň.¹⁰⁶ Obraz bohužel vlivem špatným míšením barviv silně potemněl, dříve byl charakteristický vibracemi zelení, modří, fialových, růžových a červeným

⁹⁶ Juan Eduardo CIRLOT: A dictionary of symbols, London 1962, 167-168.

⁹⁷ Ibidem 67.

⁹⁸ Idem 1997, 12.

⁹⁹ Ibidem 46.

¹⁰⁰ Ibidem 100.

¹⁰¹ Ibidem 110-111.

¹⁰² Ibidem 220.

¹⁰³ Marie Anna BRYNYCHOVÁ: Antonín Hudeček v Praze, Praha 1942, 12.

¹⁰⁴ Antonín MATĚJČEK: Hudečkova léta okořská, in: Umění 1942-1943, 192.

¹⁰⁵ Ibidem.

¹⁰⁶ Ibidem 193.

podkladem plátna. Vystaven byl na Hudečkově souborné výstavě roku 1902 a Mádl jej patřičně obdivoval. Obraz byl údajně tak odvážný, že dlouhá léta zůstal v Hudečkově ateliéru.¹⁰⁷ *Večerní ticho* bylo zakoupeno Národní galerií teprve roku 1932.

K tomuto obrazu můžeme najít styčné body v dobové próze i poezii, a to i ve Volných směrech, v jejichž prvních číslech měla literární složka velký podíl, a jejichž obsah Antonín Hudeček důvěrně znal. Právě tato literatura mohla ovlivnit Hudečkovu tvůrčí imaginaci. Báseň *Osamocení* od Antonína Sovy, u něhož již dříve byla shledána podobnost s dílem Antonína Hudečka, byla publikována v prvním ročníku Volných směrů roku 1897:¹⁰⁸

1. sloka

V pozdním již srpnu já našel jsem dědinu romantickou.
Prapor vál se střechy krčmy tam vysoko nad horským potokem,
zátoky vod a černavé tůně břízami stísněné blýskaly.
Zůstal jsem. Nevím již proč, jak začarovaný, já zůstal.

5. sloka

Jediné cizince večer jsem vídával, šedého starce
a dívku zamlklou, vysokou, v chrpově modravém šatě
vzdušně tak vzdouvaném vážnými pohyby, krouživé vlasy
ztmavělé večerem rozváty padaly v čelo.

Dobová barevná spojení, typická i u Hudečka a pojem ticha se objevují i v dobové poezii, jako v básni *Nálada* od A. Weniga:¹⁰⁹

..., a tráva
nedávno pokosená tu a onde
se střídá s vřesem tmavě fialovým.

....Je ticho kolem.
Tak ticho, že svádí rozrušit je.
To svůdné ticho!

Obvyklé jsou i poetické popisy nálad a osamělých postav v přírodě, opěvována je česká krajina, tak jako v textu Olgy Přibylkové – *Parfum lesů-studie*:¹¹⁰

... „ta cizí, velkoměstská žena, která se v ní (v přírodě) jednoho rána objevila, nepřišla se pokochat jejími krásami. Neslyšela o nich nikdy před tím. Byla by rovněž zvolila Laponsko nebo Kaledonii. Náhodou to byl ten zapadlý kout českého jihu, vzdálený od dráhy, továren, villegiatur a lázní. Vše jedno. Jen utéci! Konečně mít trochu klidu.“

.. „Bylo to s ní jako v Andersenově pohádce o Škaredém kachním mláděti, jež bylo vlastně Labutí. Cítilo se škaredým a proto nešťastným jen potud, pokud mu hladina vodní neukázala vlastní jeho krásu a nedostalo se mezi labutě sobě rovné. I jí scházela hladina vodní, jež by jí reflexem pověděla pravdu.“

...A tu pojednou začalo to ticho mluvit. Hlubokým, pomalým hlasem, slovo za slovem, znělo to z kmenů i korun, jako recitace sboru strarců antické tragédie: „Život je trud a strádání a odříkání se záhadným proč.“

Hudečkova městská žena z obrazu možná také odchází do přírody, kde touží po tichu,

107 Ibidem 194.

108 Antonín SOVA: *Osamocení*, in: Volné směry 1897, I.ročník, 29-30.

109 Adolf WENIG: *Nálada*, in: Volné směry 1897, I.ročník, 319-320.

110 Olga PŘIBYLOVÁ: *Parfum lesů, studie*, in: Volné směry 1897, I.ročník, 343-344.

možnosti tiché kontemplanace a touží zde najít jakousi pravdu či odpovědi na své otázky.

V témže roce namaloval Max Švabinský svůj *Chudý kraj* (1900, obr. 21), kterým se tehdy na výstavách předvedl v tom nejlepším světle a tento obraz se stal charakteristickým dílem doby. Malíř zasadil scénu obrazu do krajiny Kozlova na Českomoravské vysočině. V této krajině sedí na stohu vřesu postava dívky, frontálně umístěná a hledící z obrazu na diváka. Mladá dívka má rysy jeho snoubenky Ely Vejrychové, jež tehdy představovala dobový moderní typ ženy a figurovala i na jiných Švabinského obrazech. Zde je ale oděna v prostý šat a má neupravené vlasy. Stává se tak symbolem prostého člověka z lidu, stává se jakousi alegorií kraje a zároveň může být chápána jako plod přírody. Figura obrácená k divákovi zdůrazňuje programovou obsahovost celé sestavy.¹¹¹ Figura zde má jinou roli než u Hudečka, je středem obrazu, obrací se k divákovi a zaujímá gesto prostoty. Celkově trochu jiné působení je dáno i rozdílným typem umělců, u Švabinského hraje důležitější role o naturalistické zpodobení figury, protože byl především malířem figuralistou a portrétistou, i když zde například v náznaku použije také dělené tahy štětce. Obraz je laděn v harmonii fialového vřesu a modré oblohy. Krajinu se Švabinský snaží zachytit s co největší životností, zcela nově ale na obraze uplatňuje barvu a světlo.

Chudý kraj souvisí s alegorií, symbolismem, nepatrně je dotčen impresionismem.¹¹² Dílo dovršuje Švabinského první tvůrčí období a bezpochyby patří k tomu nejlepšímu, co u nás na přelomu století v symbolistní malbě vzniklo.¹¹³ Výrazně se zde ale uplatňuje jeho portrétní naturalismus a psychologická empirie a básnivost.¹¹⁴

4.4.1 Výstavy roku 1900

Mánes pořádá roku 1900 již svou třetí spolkovou výstavu. Mádl tentokrát mluví o vystavených dílech umělců jako o „zdravém a dobrém umění, které vychází od skutečnosti, od přírody. Umělci se každý po svém snaží vyjádřit svůj vlastní názor a své vlastní cítění. Celek výstavy ho oslovil svou vybraností, vážnou opravdovostí a tichou diskretností účelné koncepce. Na této třese každý po svém snaží vyjádřit svůj vlastní názor a své vlastní cítění.“¹¹⁵

Celek výstavy ho oslovil svou vybraností, vážnou opravdovostí a tichou diskretností účelné koncepce. Na této třetí výstavě dominuje František Bílek.

4.4.2 Vídeňské výstavy 1900

Počítalo se s tím, že třetí spolková výstava bude následně, v určité míře obměněná, putovat následně do Vídně, kde měla být vystavena v Domě umělců. Samostatně v té době ve Vídni vystavovali Antonín Hudeček a Józsa Uprka. Hudeček vystavil 25 děl v salonu Pisko a Uprka dokonce 48 děl u Miethkeho.

O Hudečkovi se Mádl vyjadřuje následovně: „ještě před třemi lety krčili nad Hudečkem mnozí rameny teď mu již všichni rozumějí.“ Hodnotí ho jako „intimního poetu, krajinářského pěvce šepotavých dumek, který dovede vyjádřit kouzlo večera, vystihnout jeho až mystický půvab v nejprostších motivech malého nevšímaného koutku někde při hrázi rybníka pomocí

111 Petr WITTLICH: Česká secese, Praha 1982, 48.

112 Hana VOLAVKOVÁ: Max Švabinský, Praha 1977, 24.

113 Ibidem 26.

114 Ibidem 12.

115 Karel Boromejský MÁDL: Umění včera a dnes, Praha 1908, 37.

skrovných a jednoduchých prostředků. V jeho skromných tónech dříme duše kraje, tichá, dumavá, jak o ní jen básník v nejsubtilnějších verších dovede zpívat.“¹¹⁶

Z Mádlovy kritiky se také dozvídáme, že Hudeček není ve svém snažení sám, je zde také Max Švabinský. Toto Mádlovo spojení úsilí Hudečka a Švabinského je pravděpodobně dáno skutečností, že Hudeček na této výstavě vystaví své *Večerní ticho* a Švabinský svůj *Chudý kraj*.

U Antonína Slavíčka si Mádl všímá uměleckého přerodu, kdy se začne vyjadřovat zářivými barvami. Je to vlastně přerod, který ho vzdaluje nejen Antonínu Hudečkovi, ale i celé jeho generaci.

Na této výstavě poprvé opravdu zazářil Jan Preisler svým triptychem *Jaro* - „tak by před patnácti, deseti lety nikdo si ani Jaro nepředstavoval“... „Ale Preisler nosí v sobě jiné světy. Žijí v nich tiší, málomluvní lidé mladistvého půvabu, beze jmen a jako ze sna k životu vytržení.“... „a každá jejich sestava se nese cestou pohádky. Preisler stojí vedle Hudečka pro svoji dumovou notu jako šepem a dušeným hlasem pronášenou, ale je v něm více bolesti.“¹¹⁷

Tentýž podzim, v říjnu představuje Hudeček celý soubor svých obrazů, a to 25 kusů v soukromém výstavním salonu Pisko ve Vídni. Výstava ve Vídni znamená neobyčejný úspěch pro Hudečka i pro celé mladé české umění. Současně probíhá Uprkova výstava v salonu Miethke. Tito dva jako první upoutali pozornost ciziny a oba jsou nadšeně přijati a současně jsou bráni jako předvoj výstavy celého Mánesa v Domě umělců ve Vídni na přelomu roku. Mádl následně ve Zlaté Praze zpravoval o úspěchu Hudečkovy první vídeňské výstavy. Vídeňská kritika mu věnovala pocity vřelého uznání a dokonce ho srovnávala s Turgeněvem.¹¹⁸

Kritik časopisu Neues Wiener Journal (22. listopad 1900, šifra G.B.) označil Hudečka za velmi nadaného malíře, „jehož krajiny prozrazují dobrý pohled na přírodu a jemný cit pro náladu.“¹¹⁹ Kladně ohodnotil i jeho pokus o pointilismus, i když po technické stránce jeho dílo ještě kolísá.

O této výstavě se zmiňuje dokonce i dopisovatel říšskoněmeckých novin Rhein-Westphälische Zeitung z Essenu (9. prosince 1900) a pochvalně se vyjádřil nad tím, že „výstava patří v uspořádání, výběru a účinnosti k nejlepšímu, co přinesla v poslední době kterákoli výstava ve Vídni“. Ohodnotil, že malíř „vládne jemnou, téměř průhlednou technikou“ a ocenil, že se zříká všech „křiklavých účinků“ ve prospěch „klidné zdrženlivosti“.¹²⁰

Následně se v zimě roku 1900 - 1901 také uskuteční očekávaná výstava členů Mánesa ve vídeňském Domě umělců, a to souborem děl třetí výstavy Mánesa a navíc řadou nových děl.

Opěvování jsou Slavíček a Hudeček.¹²¹ Výstava měla klíčovou roli pro reprezentaci českého umění mimo Čechy a současně byla důležitým počinem z hlediska národního uvědomování.

116 Ibidem 48.

117 Ibidem 50.

118 Ibidem 48.

119 G. B., in: Neues Wiener Journal, 22.11. 1900.

120 Rhein Westphälische Zeitung, Essen, 9.12. 1900.

121 Antonín MATĚJČEK: Hudečkova léta okořská, in: Umění 1942-1943, 195.

Idea rakouského umění a také starší a oficiálnější pražské kulturní instituce zastupovaly názor, který odpovídal představě nenacionálního umění a národní neutrality. Umění tak mělo být proněmecké a všeobecně kosmopolitní. Revolta, iniciovaná secesionisty z Mánesa, měla národnostní motivy a měla si všimnout také umělecké emancipace. Pokud první pražská výstava Mánesa v Praze roku 1898 znamenala průlom moderních tendencí v českém prostředí, tak výstava Mánesa ve Vídni na konci roku 1900 bojovala za nadnárodní obraz císařsko-královského umění.

Touha vystavovat ve Vídni provázela členy Mánesa přibližně od roku 1897, nejprve pomýšleli na možnost korporativní výstavy mánesáckého spolku v rámci vídeňské secese, tato myšlenka se brzy ukázala jako nesplnitelná. Antonín Rezek, jeden z nejvíce postavených českých reprezentantů ve státní správě ve Vídni zmínil však možnost přenést první pražskou výstavu Mánesa do Vídně, např. do galerie Artaria.¹²² Tehdy se však u členů spolku objevila obava, že jejich díla nebudou pro Vídeň ještě dostatečně reprezentativní.

Myšlenka je obnovena až roku 1899, ze kterého se dochovala korespondence se žádostí na dům umělců. Dopis upozorňuje na nutnost poskytnout prostor k prezentaci jednotlivých národů monarchie. Nejprve však Dům umělců žádost členů Mánesa na vlastní výstavu ve Vídni zamítl. Po určité době bylo jednání pravděpodobně obnoveno, a to právě ze strany Domu umělců. Zdá se však, že nabídku osobně zprostředkoval v Praze narozený vídeňský krajinář Heinrich Tomec.¹²³ Nakonec bylo domluven termín výstavy od prosince 1900, tehdy také končila pražská výstava Mánesa.

Místo původních 60 exponátů zde bylo instalováno 80 obrazů, kreseb grafických listů a soch, včetně architektonického modelu a dalších uměleckých předmětů.¹²⁴ S charakteristickou pečlivostí spolek Mánes zredukoval pražskou výstavní kolekci a doplnil ji novými díly.

Předcházející výstava děl Antonína Hudečka v salonu Pisko, paralelně s probíhající výstavou krajin Václava Radimského v salonu Miethke, kde následně vystavuje svá díla rovněž i Joža Uprka, představovala jistou podporu a předvoj přehlídky děl spolku.

Vídeňské časopisy a noviny reagovaly na výstavu českého spolku různě až protikladně. V recenzích se hovořilo o výstavě také jako o politické události.¹²⁵

Otázkám umělecké kvality se věnují umělecké zprávy od obhájce vídeňské secese Ludwiga Hevesiho v listu Feder, stejně články od Franze Servaese nebo od historika umění Hugo Haberfelda.¹²⁶

Ve většině zpráv byla zmiňována národně politická problematika. V týdeníku Die Zeit, který byl pokládán za diskuzní orgán mnohonárodnostní monarchie, publikoval Hugo Haberfeld nejdůležitější informace o spolku Mánes, které měly obyvatelům Vídně přiblížit české secesionisty. Haberfeld srovnával upřímnost malířů Mánesa a virtuozy Radimského.¹²⁷

122 Roman PRAHL: Die tschechischen Secessionisten und ihre Aufnahme in Wien um 1900, in: Umění 1993, č.I, 6.

123 Ibidem.

124 Ibidem 7.

125 Roman PRAHL: Die tschechischen Secessionisten und ihre Aufnahme in Wien um 1900, in: Umění 1993, č.I, 8.

126 Ibidem.

127 Ibidem.

Hevesi přivítal naopak Radimského jako posilu pro rakouské umění a doporučil koupit jeho obrazy.¹²⁸

Vídeňskou kritikou z českých umělců byli nejvíce oceňováni, ti co nebyli dlouho spojeni s Prahou, nýbrž s moravským územím, odkud pocházeli nebo tam působili: Jednalo se o malíře Hanuše Schwaigera, z mladších zde měl výborné postavení a z vlastní generace Mánesa byl upřednostňován Max Švabinský.¹²⁹ Jejich regiony jsou vzdáleny Praze a naopak jsou blízko Vídně.

Ve vídeňském pojetí českého umění byla viditelná polarita, která se vytvořila z důvodu rozdílnosti českého a vídeňského umění, nebo také umění z Německa. Vzájemnou rozdílnost zdůrazňují i kritiky, ve kterých je české umění označováno jako blízké přírodě, umění plné naivity či spontánnosti. Naopak umění rezidenčního města je chápáno jako umění „vysokého stylu“.¹³⁰

Ve Vídni měli ke krajinomalbě tradičně chladnější, ne tak niterný vztah jako v Praze. To se ukazuje také příkladem Antonína Slavíčka, jenž se ve Vídni snažil prosadit, a přesto musel dlouho čekat na slova uznání.¹³¹

Ani dílo Jana Preislera, jenž hrál mezi českými figuralisty prominentní roli, zde nenalezlo pochopení.¹³² Tato situace trvala ještě během druhé výstavy Mánesa ve Vídni, kde byl již Preisler zastoupen silněji než na první výstavě.

Z nejmladší generace přitahoval velkou pozornost virtuózní portrétista a kreslíř Max Švabinský, jehož litografie se ve Vídni staly také dobře prodáváním zbožím.¹³³

Franz Servaes hodnotí výstavu v Neue Freie Presse: „Již jsme měli příležitost pronést příznivý posudek o některých mladých českých umělcích, o Sochorovi, Uprkovi a Hudečkovi. Nyní s potěšením konstatujeme, že tito tři nejsou jediní. Tón melancholického blouznění je charakteristický pro mnohé z těchto umělců, zejména pro krajináře. Pro Hudečka a Kalvodu, zatímco Slavíček rozvíjí ve svých pohledech na řeku a pestrých domcích na břehu svůj dráždivý temperament. K nejznamenitějším patří Švabinský. U Čechů musíme také, když malují, myslet vždy na hudbu, představují mlhavé a něžné melodie, která se pohybuje v tiché lyrice, zmámení a barevném třpytu.“¹³⁴

Kritika Hugo Haberfelda byla uveřejněna v týdeníku Die Zeit: „Všem dílům je společný hluboký básnický jas, jemný hudební tón. Cítíme u nich tento slovanský příděch. Ve stejném náladovém rámci objevujeme jednotlivé osobnosti, každá z nich je naprosto jedinečná a nabízí vývojové možnosti. Vedle Hudečka nebo Uprky, kteří přišli do Vídně jako pionýři českého umění přistupuje Slavíček. Jeho kvaše jsou podivuhodná díla moderního krajinářského umění pro svou geniální smělost malovat barvami, které žhnou takřka z vnitřku. Švabinského *Chudý kraj* je pěkný jako nejkrásnější díla worpswedských. Je to modrý letní sen, tkaný z jemných mlh a dívčí touhy, vítr se potuluje okolo pahorků a kvete zde vřes.“¹³⁵

128 Ibidem.

129 Ibidem.

130 Ibidem 9.

131 Ibidem.

132 Ibidem.

133 Ibidem.

134 Franz SERVAES, in: Neue Freie Presse, 21.12. 1900, in: Roman PRAHL: Die tschechischen Secessionisten

135 Hugo Haberfeld, in: Die Zeit. Wiener Wochenschrift, 8.12.1900, 157, in: Roman PRAHL: Die tschechischen Secessionisten und ihre Aufnahme in Wien um 1900, in: Umění 1993, č.I, 10.

Ludwig Hevesi promlouvá o výstavě Mánesa takto: „Vystaveno je asi 80 děl, vše od mladých, svěžích lidí, s vlastníma očima a hlavou a navíc už s vlastníma rukama a dovednostmi. Slavíček a Hudeček jsou mezi nimi, opět s novými náladovými krajinami, dva umělci, kteří si Vídeň získali tak rychle. Také nyní je vidíme rádi, s jejich bezprostředností, která se nás dotýká přírodní svěžestí. Pražané mají naivitu, a ta je hodně cenná. Max Švabinský se představuje svým osobitě přitažlivým náladovým obraze *Chudý kraj*.“¹³⁶

4.5 Výstavy roku 1901

Tehdy, roku 1901 se Slavíček a Hudeček prosadili i do výstav Umělecké společnosti v Domě umělců. Hudeček vystavoval své okořské syntonosy na výstavě akvarelistů a na jaře 1901 se na jarní výstavě v Domě umělců představil obrazy *Bludičky* (obr. 22) a *Psyché* (obr. 23). Kritik v Neues Wiener Tagblatt se pochvalně vyjádřil o Hudečkově *Psyche* - „...cudná, pučící krása dívky, která spěchá lehkým krokem v ranním šeru lesem, značí nám umělecký vzestup malíře, který jako krajinář vytvořil dosud pozoruhodné dílo.“¹³⁷

Antonín Hudeček byl pozván byl také do Berlína, kde roku 1901 vystavoval v obchodním domě Wertheim. Představuje tam obrazy, které vytvořil v ateliéru v Praze v zimě 1900-1901. Jsou to obrazy *Tanec víl – Bludičky* a *Psyché*. Pravděpodobně šlo o větší kolekci v expozici soudobého umění.

V Praze byly tyto obrazy vystaveny až na podzim 1902 na Hudečkově souborné výstavě. Jsou to produkty poetických snů, díla podmíněná dobovým secesním a symbolistním ovzduším. Ve stejném duchu se pohybují i kresby v Hudečkově skicáku z let 1897-1898, ten je plný náčrtků k figurálním obrazům symbolických a alegorických témat, plných dobové duševní tísně a melancholie. Náměty jsou velice podobné dobové tvorbě Švabinského a Preislera. Matějček je však příkře odsoudil: „páchnou příliš literaturou, jsou moc literární.“¹³⁸ Kresby jsou velice zběžné až nečitelné, jsou zde postavy ryze idealizované i realistické. Někde s dost ostrým ironickým přízvukem. V kresbách se mísí dekadence, secesní slohovost a poetický symbolismus. Součástí jsou i secesně formované a ornamentálně dekorované rámy.

4.5.1 Obrazy z roku 1901

V zimě 1900 až 1901 se Antonín Hudeček věnoval tématu bludiček. První verze obrazu s názvem *Bludičky* pocházela ale již z roku 1897. Tehdy byla pro Antonína Hudečka lidská postava ještě neopominutelným elementem. V první variantě pravděpodobně chtěl uplatnit nově získané zkušenosti krajinářské s těmi figurálními. Scénu zasadil do šera pozdního večera, do té doby vyznával realismus, ale zde se výraznou měrou projevil dobový poetický symbolismus a secesní stylizovanost.¹³⁹

¹³⁷ Neues Wiener Tagblatt, 1901, in: Antonín MATĚJČEK: Hudečkova léta okořská, in: Umění 1942-1943, 197.

¹³⁸ Antonín MATĚJČEK: Antonín Hudeček, Praha 1947, 79.

¹³⁹ Antonín MATĚJČEK: Hudečkova léta okořská, in: Umění 1942-1943, 176.

Hudeček namaloval dívku v plesových šatech sedící na židli a rej osmi tančících bludiček. Obraz byl ale kritizován pro příliš mnoho nedostatků, které byly shledávány v kompozici, kresbě, malbě a v rozporu mezi realitou a pohádkovou vizí.¹⁴⁰ V roce 1901 se k tématu vrátil, použil jen výsek původního námětu, z něhož vytvořil velký obraz. *Bludičky* byly typickým snivým a pohádkovým dobovým tématem, které se nevyskytovalo pouze ve výtvarném umění. V Praze byla tehdy velice oblíbená Kvapilova divadelní hra *Bludičky*, jež měla premiéru 18. března 1896.¹⁴¹ Hru hojně navštěvovali malíři a literáty a jistě působila podnětně na jejich uměleckou imaginaci.

V tomto definitivním obraze zúžil Hudeček dějiště, motiv omezil pouze na zobrazení čtyř bludiček, zesílil pomyslnost výjevu, ale zároveň dekorativnost kompozice secesně klikatou arabeskovou paží. Stýká se zde realismus s stylizací. V obraze harmonizují zelené, modré a fialové reflexy potoka s bledými siluetami bludiček.¹⁴² Tón obrazu je velice tlumený, opět zde vládne ticho.

Víly jsou zachyceny v tanečním reji, i tento výjev může být plný symboliky. Tanec je možno vykládat jako magický proces proměny. Spojené ruce víl při tanci jsou potom chápány jako výraz kosmického spojení nebe se zemí.¹⁴³ Víly mohou mít vliv nad narozením a plodností, úrodností, ale symbolizují také pokušení, svádění a smrt, ale souvisejí i s ženským nevědomím.¹⁴⁴

Stejněho roku jako Hudečkova skica k *Bludičkám* namaloval Jan Preisler *Cyklus o dobrodružném rytíři* a krátce předtím vytvořil Max Švabinský *Splynutí duší* (1895/1896). Stylizovanost podobného typu, kde je zachyceno ženské tělo v jakoby tanečním pohybu nacházíme i ve *Vánku* Jana Preislera, kresbě publikované roku 1897 ve *Volných směrech* (obr. 46).

Víly malovala ale již i starší generace. Figurují v plátnech Maxe Pirnera, jako v obraze *Víly u pramene* (1895, NG, obr. 24). Před rokem 1890 je datován rozměrný obraz *Bludička* (NG, obr. 25) Lva Lercha (1856-1892), považovaného ve své době za vynikajícího figurálního malíře a portrétistu. Lerch se věnoval zejména tvorbě obrazů s náboženskou tematikou, v nichž se uplatňovaly i dobové známky estetismu a erotismu. V roce 1894 byla v Praze uspořádána posmrtná výstava jeho děl.

Oba obrazy, *Bludičky* i *Psyché* jsou vystaveny v kolekci Mánesa ve Vídni na jaře 1901, kde vyvolají posměšnou karikaturu v *Humoristische Blätter*. V létě roku 1901 jsou vystaveny v Hudečkově souboru obrazů v Berlíně, kde Hudeček vystavuje v obchodním domě Wertheim, zde vychází ošklivá kritika v časopise *Germanie*. K.B. Mádl ve svém referátu o Hudečkově souborné výstavě v roce 1902 mluví o „poklesku proti plastičnosti“.¹⁴⁵

Druhý z obrazů, *Psyché*, 1901(olej na plátně, 160x156, nesignován, NG, Praha, koupeno

140 Ibidem 178.

141 Antonín MATĚJČEK: Antonín Hudeček, Praha 1947, 43.

142 Idem 1942-1943, 199.

143 Juan Eduardo CIRLOT: A dictionary of symbols, London 1962, 72-73.

144 Ibidem 237.

145 Karel Boromejský MÁDL: Umění včera a dnes, Praha 1908, 72.

1985) je namalována v poměrně velkém téměř čtvercovém formátu, což je typický secesní rys. Scéna výjevu je nehluboká. Obraz zachycuje úsek okořského úvalu a postavu kráčejíci Psýchy, viděné z bezprostřední blízkosti, která se za noci prochází nočním krajem v lesním háji. Její štíhlá nahá postava se zastavila v mírném nakročení, má světlé sčesané vlasy, v ruce drží jakýsi neznámý předmět a se zvláštním výrazem tváře hledí ven z obrazu přímo na diváka.

Krajina je velice jemně horizontálně členěná, úplně nahoře se rýsuje úzký pás tmavé noční oblohy osvětlené měsíčním svitem. Obraz vertikálně člení úzké kmeny stromů a napravo je vkomponována postava Psýché. Horizontálně uprostřed obrazu protéká potok, který opět symbolizuje míjení času, ztrátu a zapomnění.¹⁴⁶

Technicky je plátno pečlivě propracováno, celý obraz je komponován do teplých zelených tónů, obloha je v šedomodré. Tělo je bledé, ale je poseto hrou zelených teček, což postavu zcela začleňuje do krajiny. Jinak je obraz malován hladkou splývavou technikou. Nahoře uprostřed je namalován měsíc a jeho odlesky se odráží na hladině potoka. Z obrazu cítíme ticho a klid, zastavení v čase. Námět je rovněž typicky symbolistický. Postava výtvarně souzní s okolní krajinou. Hudeček v tomto mistrovském kusu propojil dekorativnost, symbolistní tematiku, inovativní malířskou techniku a vytvořil stylové dílo delikátní barevnosti. Představa mladé lidské duše se promítá v cudnou nahotu dívčího těla. Může být rozuměna jako symbol malířova prchajícího mládí, tento výklad platí pro oba obrazy.

Nahota postavy má vždy ambivalentní význam. I samotná noční scéna má svůj význam. Je spojena s pasivitou, ženským prvkem a nevědomím a také se smrtí.¹⁴⁷ Významem smrti disponuje i les, který současně značí moudrost.¹⁴⁸

V klasické mytologii byla Psyche mladá dívka, jejíž krása byla předmětem obecného obdivu. Psyche vyvolala žárlivost Venuše, která pověřila Cupida úkolem, aby se Psyche zamilovala do ošklivého netvora. Avšak, když Cupido spatřil Psyche, zamiloval se do ní sám. Po dalším ději se Psyche rozhodla, že musí vidět Cupida. Putovala zemí v touze najít Cupida vykonávajíc různé úkoly, které na ni připravila Venuše. Poslední úkol jí ukládal vydat se do podsvětí a získat od Proserpiny schránu, která měla obsahovat krásu. Ze zvědavosti otevřela Psyche schránu a místo krásy našla smrtelný spánek. Rychle upadla v kouzlo, ale Cupido vyprosil na Jupiterovi, aby si mohl Psyche vzít. Jeho přání bylo vyslyšeno a Psyche byla dopravena na Olymp ke Cupidovi. Příběh Cupida a Psyche se stal alegorií pro cesty duše na zemi, její zkoušky a její strasti a její konečné spojení s božským po smrti. Slovo psyche zmanená v řečtině duši a spojení Erosa a Psyche, řecké božstvo, z něhož se vyvinul římský Cupid.

V dobové poezii prochází přírodou postava Nálady, průvodkyně osamělého člověka. Snad jde o symbol přírody, jakousi náladu přírody, vzdáleně snad až její duši:¹⁴⁹

Kdys v dusném večeru, jak bývá před bouří,
uprostřed ztichlých niv za městem hučícím
jsem potkal Náladu. Šla s hlavou skloněnou
a krokem tlumeným a volným a tak mdlým.

A ke mně přistoupila a zrakem zavhlým
mi ve tvář pohlédla a měkkou rukou svou

146 Juan Eduardo CIRLOT: A dictionary of symbols, London, 1962, 262.

147 Ibidem 218.

148 Ibidem 356-357.

149 Antonín BEBR: Nálada, in: Volné směry, červenec 1898, č. VIII, ročník II, 559-560-

mne lehce pojala a slova nemluví
mne vedla stále dál krajinou ztemnělou.
A bloudili jsme tak po cestách zapadlých
u jezu stáli jsme, kde řeka hučela,
pod stromem sehnutým jsme v rávu usedli.

...

A když jsem vracel se, šla se mnou mlčky dál,
u města stanula a prchla před domy
z nichž mírný život vřel – do pustých samot svých.
Já cítil k smrti až že po Ní teskno mi!

Při pohledu na Hudečkovu *Psýché* a Hynaisovu *Zimu* (1901, obr. 26) nás může napadnout jistá podobnost děl, která však vycházejí z jiných základů, dává tušit, že umělci generace devadesátých let mohli těžit podněty pro svou tvorbu i u předchozí české generace. Malá dekorativní skica *Zimy* byla vystavena již roku 1898 na výstavě vídeňské Secese.¹⁵⁰ Alegorii *Zimy* namaloval Vojtěch Hynais pro budoár královské lóže Národního divadla, dokončil ji roku 1901 jako poslední z několika alegorií. Ty předešlé – *Léto*, *Vesna*, *Jeseň*, *Podzim*, *Mír* – namaloval již na počátku osmdesátých let.

Zasněženou krajinou se za pozdního dne nese zjev ženy, pohádkové zjevení bledé krásy zahalené v bílý plášť. Postava má rezavé vlasy, na nichž se zachycuje poslední světlo dne. Chladné oči hledí neurčito kam. V ruce drží tenký stvol máku, symbol hypnotického spánku, který Hynais jako velice vzdělaný malíř, znalý různých rébusů a hádanek použil. Okolo poletují dva havrani, strážci a průvodci paní zimy. Stromy po stranách postavy lehce perspektivně vtahují do obrazu a v pozadí se vine pás hustého lesa.

Obraz je kouzelnou bílou harmonickou symfonií, která zde ještě poměrně kontrastuje s vlasy ženy, oblohou a pozadím. Zima vznikla až dvacet let po ostatních ročních obdobích a to jí přineslo zvýšenou naturalistickou detailnost kresby vrcholné jakosti, v měkkých, avšak přesně vedených živých liniích.

Hynaisova *Zima* představuje prosté, jednoduché poetické zosobnění zimy. Má v sobě moment zastavení, *Zima* je nanejvýš reálná se svým naturalistickým zpodobněním působení zimy na lidské pokožce, perfektní iluzionistické techniky, a přesto i zde jde o sugestivní obraz poetického zjevení, má v sobě již jistou symboličnost, ale stále se zde střetává napětí alegorického obsahu a naturalistického způsobu malby.

4.6 Portréty

Antonín Hudeček namaloval i několik portrétů z řad svých známých. U všech se snažil o výrazovou hloubku. Portrétoval například houslistu Josefa Šrámka, Hanuše Jelínka, Josefa Mařatku, paní Marianu Vorlovou, Evu Slavíčkovou v době jejího dětství, ale také paní Mílu Slavíčkovou nebo paní E. Jelínkovou.

Podobizna paní Míly Slavíčkové (1902, olej na plátně, do NG zakoupen 1952, nesignováno, obr. 27) je obrazem typicky secesního výškového úzkého formátu. Paní Mílu zobrazuje malíř ze tří čtvrtin a z mírného natočení. Důraz je kladen na výraz tváře, která je zpracovaná detailněji než zbytek obrazu. Zbytek je načrtnut poměrně zběžně delšími svižnějšími tahy. Portrét se vyznačuje ušlechtilým barevným řešením, pronikavostí postřehu. Pozadí je v zelené

150 Zpráva o výstavě vídeňské Secese, in: Volné směry, červen 1898, č. VIII, ročník II, 383.

barvě, zpod něho prosvítá bílý šeps. Podobizna je výstižná a osobitá, moderní.

Portrét paní E. Jelínkové (1908, vystaven na výstavě Bytosti odjinud v GHMP 2008/2009, nachází se v Oblastní galerii v Liberci, vpravo dole je obraz signován Ant. Hudeček, obr. 28). Je opět namalován na výškový formát, zobrazuje postavu paní Jelínkové z mírného natočení, jež hledí nalevo. Oděna je v dobovém oděvu, její postava zaplňuje celou výšku obrazu. Hudeček neprojevuje zájem o detailní propracování prostředí kolem postavy, tím si jen pomáhá, aby dotvořil barevné ladění, které potom bude vypovídat o náladě obrazu. Podlaha je žlutá, pozadí jemně fialové. Modrozelené šaty sahají až na zem a jsou doplněny o žlutou košili. Černý šál okolo ramen padající až po kolena a černý klobouk na hlavě vytvářejí barevný kontrast. Výraz paní Jelínkové je zamyšlený, trochu teskný. Obraz působí, jako by chtěl Hudeček vystihnout duševní rozpoložení paní Jelínkové. Barvy jsou tlumené, v secesním ladění. Šaty nejsou příliš propracovány, jsou spíše nahozeny dlouhými splývavými tahy, dekorativní kabátek je zpodoběn rychlými malými črtami. Důraz je kladen na výraz tváře, klobouk vrhá paní Jelínkové stín do čela. Obraz je světlý, nádherně barevně laděný a oproštěn od detailního přepisu skutečnosti.

4.7 Cesta do Itálie 1902

Roku 1902 je Antonínu Hudečkovi třicet let, v tento rok odjíždí do Itálie a dočká se i své první pražské souborné výstavy. Cestu do Itálie podniká v létě společně s Janem Preislerem, který získal stipendium 200 zlatých na cestu do Paříže, ale osobně se rozhodl vyrazit raději do Itálie.¹⁵¹ Malíři byli stejně staří a znali se již léta, spojovalo je tvůrčí úsilí ve spolku Mánes, kde také oba vynikali. Oba patřili k nemluvným typům umělců, kterým byly vlastní tiché melancholie. Je zajímavé, že již v některých jejich dílech je nalézána jistá podobnost, jako tomu bylo v obrazech věnovaných tématu pohádky. Hudeček se svou láskou k vodě odjíždí do Itálie s touhou malovat moře, které předtím u nás soustavně maloval jen Beneš Knüpfer (1844-1910, obr. 29), představitel akademické a salonní malby, který však „povzbudil odvahu umělců a znalců rozejít se s tradicionalismem.“¹⁵² Beneš Knüpfer odjel do vysněné Itálie, pobýval zprvu v Římě, ale pravé podnětné prostředí pro své tvůrčí síly našel až u moře. Maloval krásu moře, kterou ještě dotvářel zjevy krásných žen, mořských víl, které již nutně nemusí zosobňovat antické bohyně.¹⁵³ Používá velice prosvětlenou módní malířskou techniku, pracuje v plenéru a osobitě dokáže propojit neoromantické inspirace s moderním senzualismem. Preisler s Hudečkem jistě znali některá Knüpferova plátna.

Dvojice navštívila Bolognu, Řím, Neapol, Capri, dostali se až na Sicílii. Od Preislera se z cesty zachovalo několik impresionistických skic. Celkový dojem italského jihu a moře je shrnut až v obraze *Ostrov Monte Christo* (Národní galerie v Praze) z roku 1903.

Od Preislera známe také obraz *Moře s ženskou figurou v popředí* (1902, Galerie umění Karlovy Vary, obr. 30). Tmavovlasá žena sedí na skalním útesu nad širokou hladinou moře, nad níž se vznášejí rackové. Malovaná postava je reálnou ženou zahleděnou do mořských

151 Petr WITTLICH: Trpká krása, in: Petr WITTLICH, Lenka BYDŽOVSKÁ, Karel SRP, Polana BREGANTOVÁ: Jan Preisler 1872-1918.

152 Roman PRAHL: Malířství v generaci ND, Čechy 1860-1890, in: Dějiny českého výtvarného umění III/2, Praha 2001, 69.

153 Karel Boromejský MÁDL: Umění včera a dnes, Praha 1908, 121.

dálav. Vzpomínky na Capri se pak také pravděpodobně promítnou do obrazů jeho temných jezer s bílými křídovými útesy a jižanskou vegetací s milenci a osamělými postavami, které souvisely s jeho tehdejší osobní krizí. Oba malují moře, pohybují se v oblasti Neapole, Capri, Syrakus. Hudeček zde důrazně používá „kaskádový“ rukopis, který sleduje objem. Na výstavě v roce 1902 vystavil Hudeček i několik rozměrnějších marín, které pravděpodobně maloval až v pražském ateliéru. Obrazy jsou laděny do tlumené modravé tóniny. Také Hudeček se věnoval tématu ženské figury u mořského pobřeží. Takovým obrazem je i *Moře (Nocturno na ostrově Capri, 1902, plátno z Oblastní galerie v Liberci, olej na plátně, 120x170cm, značeno vpravo dole A.H, obr. 31).*

Plátno zachycuje noční scénu, z těchto důvodů je celkové ladění provedeno v tmavomodré. Na levé straně v popředí na útesu postává - polehává, opřena o útes nahá dívka. Tradičně ji sledujeme zezadu, vnímáme stejný výsek přírody jako ona a společně s ní vnímáme kouzlo okamžiku. Typická je bělost jejího štíhlého nahého těla, tentokrát s hrou modrých tónů. Tón moře je odstíněn podle hloubky, ve předu u břehu je moře nehluboké, s kamenými útesy, dále od břehu je jeho hladina tmavá a rozbouřená.

Do roku 1902 je datován i obraz *Matka s dítětem* (ze soukromé sbírky, vystaven na výstavě Bytosti odjinud v GHMP 2008/2009, obr. 32). Na přední straně není tento obraz velkého výškového formátu signován, je namalován pro Hudečka netypicky hutnější technikou, místy je rozpoznatelná Hudečkova příznačná technika drobných čárek. Celá scéna působí syrově. Dívka i matka jsou nahé, pravděpodobně jde o pouhé nezastírané pózování malíři, který se soustředí na velké postavy. Robustní matka k nám stojí zády, hlavou je natočena vpravo. Její hmotné bílé tělo je místy narůžovělé. Dlouhé hnědé vlasy má stužkou staženy do typického secesního účesu. Dcerka sedí na lavici. Zprava má bílé prostěradlo, zleva opět goblén, pokrývku s bohatým dekorem, jejíž motiv je dobře čitelný, v modré, bílé, zelené, červené. Dítě sedí čelem k nám, tiše se dívá na matku, zatímco ona hledí někam vpravo. V tečkované metodě je vyvedeno pozadí, popředí, tělo ženy. Matka s dítětem je celkově hrubší malba, než na jaké jsme u Hudečka zvyklí, z obrazu však opět cítíme zvláštní mlčenlivost, ticho.

4.8 Vídeňská výstava Mánesa 1902

První vídeňská výstava znamenala pro spolek Mánes morální vítězství a stála na počátku spolupráce českého spolku s Hagenbundem, z níž vzešla i druhá výstava Mánesa ve Vídni. Pro výstavu v roce 1902 byla spolku Mánes dána k dispozici celá budova Hagenbundu, díky tomu mohli čeští umělci za dobrých prostorových podmínek vystavit 130 exponátů. Výstava byla od začátku připravována velice pečlivě, plakát lákající na výstavu vytvořil Karel Špillar, také instalace byla působivá. Výběr vystavujících se v porovnání s prvními výstavami značně změnil. Zvýšil se podíl vystavených sochařských exponátů. Jan Preisler, František Kupka a především Max Švabinský byli početněji zastoupeni než na předešlé výstavě. Paralelně s výstavou Mánesa vystavovali Slavíček a Švabinský své kolekce salonu Miethke.¹⁵⁴

Společně s pražskými výstavními aktivitami znamenala také druhá vídeňská výstava Mánesa posun pro spolek samotný, stejně tak i v jeho přijetí ve Vídni. Přijetí ale tentokrát proběhlo jinak, změnila se dosavadní národní a umělecká pravidla.¹⁵⁵

154 Roman PRAHL: Vídeňská výstava Mánesa v roce 1902 a další vztahy mezi Mánesem a Hagenbundem, in: Umění 1997, 9.

155 Ibidem.

Kritik Hevesi nyní chválil celkový výraz druhé výstavy Mánesa, která byla „více mezinárodní“.¹⁵⁶ Kritik už současně nechtěl hledat identitu českého umělce v etnografickém Uprkovi, ale u Kupky, kterého přes všechn kosmopolitismus označoval za národního umělce.¹⁵⁷

Jiné kritiky se pohybovaly v široké škále od velice zdvořilého psaní k značně útočným úvahám. Některé kritiky Čechy dokonce obvinily s odůvodněním, že ve Vídni touží vystavovat jen proto, že hlavní město jim slouží jako dveře k širšímu uznání.¹⁵⁸

Kritika z Fremden-Blattu hodnotí výstavu následovně: „Někteří se během let staly mistry, někteří se velmi snaží anebo se hledají. Když prolistujeme Volné směry, zřetelně pozorujeme to, co nemůžeme opominout ani zde. Vidíme tu například Jana Preislera, který se ve svých vystavených obrazech ještě potácí v neurčitém zanícení mezi rozličnými předobrazy, pilně studuje přírodu a každý její detail.

Většina z nich ještě nejsou hotoví umělci, několik z nich teprve začalo. Max Švabinský sklízí obdiv zejména pro svou původnost, která pramení z jeho duševně a technicky vysoce vyvinutého portrétního umění. Způsob, kterým výstižně koloruje perokresby akvarelovými barvami, doplňuje a zesiluje jejich výraz, pomalu se z něho stává novodobý malířský mistr. Vytváří dokonalé portréty své mladé choti, ale i rozměrný plakát pro Rodinovu velkou výstavu v Mánesu.

Velké pokroky sledujeme u dvojice Slavíček – Hudeček. Tito oba Antonínové hledají barevnou náladu, kterou se lehce dotýkají pohádky. Hudečkův *Kamenolom v Syrakusách* a obzvláště jeho nádherný *Večer u moře*, s hrajícím spojením mořské zeleně a modře, jsou plny onoho pozitivního pohádkového života. To samé Slavíčková *Noc* a *Deštivý večer*, představuje dvě opravdu náladové práce, s jejichž rozpouštějícím zrněním se oko pomalu sžívá. Velký úspěch zažívá opět Joža Uprka. Velice přitažliví jsou někteří mladí umělci – Kalvoda, Šimon, František Kupka, Hanuš Schwaiger.“¹⁵⁹

4.9 Hudečkova souborná výstava v Praze 1902

Nový výstavní pavilon Mánesa pod Kinského zahradou v Praze byl dokončen roku 1902 podle návrhu Jana Kotěry. Hudečkovi je již tentýž rok umožněno představit se v nových prostorech svou soubornou výstavou, na níž přestaví svých 33 obrazů.¹⁶⁰ Tato díla mají ukázat celkový přehled jeho dosavadní tvorby. V nových prostorech vystavoval společně s Mikolášem Alšem, patronem spolku. Hudečkovy obrazy předváděly výsledky jeho šestileté práce. Vedle a po Slavíčkově byl Hudeček ukazován jako naděje českého malířství, byly zde vystaveny i jeho nové obrazy z Itálie.

„V Hudečkovi zní melancholie..., melancholie bez smutku a těžké krve.“ „...,Venku v kraji vyhledává tiché koutky nebo místa, kde právě se byl vytratil ruch života. Jakoby si tyto dva, umělec a příroda, rozuměli...Doporučuje „podat se jeho sametovému půvabu a mít radost z

¹⁵⁶ Ibidem 10.

¹⁵⁷ Ibidem 10.

¹⁵⁸ Ludwig Hevesi, in: Fremden-Blatt, 16. říjen 1902, 13, in: Prah: Vídeňská výstava Mánesa v roce 1902 a další vztahy mezi Mánesem a Hagenbundem, in: Umění 1997, 10.

¹⁵⁹ Ludmila KARLÍKOVÁ: Antonín Hudeček, Praha 1983, 40.

¹⁶⁰ Karel Boromejský MÁDL: Umění včera a dnes, Praha 1908, 257-264.

jeho tichých snů.“ „Lidé, kteří v kraji uprostřed Čech žijí a robotují, ani nevědí a nechápou, co půvabného klidu, co krásného míru se naň každým večerem a s každým úplňkem snáší.“ „Jeho obrazy jsou impresi, ale více než impresi oka jsou to dojmy ducha.“ Motivy vidí Mádl zjednodušené až jakoby na duševní podstatu. „Hudeček používá hebké odstíny, linie a barvy. „Harmonie jejich tónů, často i jen variace nepatrného rozpětí, mají mnohdy pavučinovou jemnost, ale vždy je ku podivu, kterak v souladném zpřehnutí forma, barva a světlo předou onu vlahou melancholií.“

Ale to neznamena, že by Mádl pouze chválil. Občas mu vadí „příliš zbežný obrys, někdy plochá modelace, poklesky proti plastičnosti, že některé postavy nemají dost zdravě složenou kostru.“ Ale přesto prohlašuje, že z Hudečkova díla má požitky, „dojem z jeho tichých nálad večerních je tak krásný.“

4.9.1 Mádlůva kritika k výstavě

„Hudečkovu umění je spontánní, samorostlé od kořene, je složkou z osobního jeho citění, vlastně tichého snění, a jeho vidu, vnímajícího jen rozplývání a v chvějící měkkosti se roztékající formy.

„Letošního leta byl Antonín Hudeček v Itálii a čtvrtina výstavy předvádí výsledek jeho studií na jihu.“ Nezapomenutelným dojmem na Hudečka zapůsobilo moře - „moře, ta věčně pohyblivá pláň, neustále s měnící hmota, jeho věčné válení se vln a jeho jediná barva v odstíny se nepřetržitě přerazující, to jej zaujalo cele. Moře z večera a v noci. Moře ztemnělé a tajemné, pod temně modrým nebem v bledě prozářené jižní noci, kdy bělošedé cáry oblak a obláček po něm jak nesmírná síť se rozkládají. Na Capri neb u Syrakus, všady jeho moře je vážné, skoro smutné, pohyb jeho vln zdoluhavý a táhlý, jejich tříštění o hnědé balvany zní jako vzdech a ston.“ Je vidět, jak je mu moře „jako severanu a vnitrozemci, na poprvé cizí, jemu, který doma jen nehnuté, pouze jako dlaň veliké vesnické rybníky poznal a do krabatých vlnek úzkých a mělkých potůčků se zakoukával.“ Nakonec vytvořil „krásné dva obrazy širého moře, moře beze břehů, jehož tmící se vody houpají se jak ve snu, v dřímotě, pod bledým, neviditelným měsícem, v krásné harmonii modrých, šedomodrých a bělošedých nuancí.

Na výstavě jsou tři obrazy málem též krajinový pohled, při hrázi nad rybníkem, opakující a Antonín Hudeček ještě jednou nebo dvakrát maloval též motiv. Jenže jeden obraz druhému se nepodobá. Každý je novým a samobytným dílem uměleckým dílem uměleckým, novou písní o bledém ruměnci na tváři kraje, o měsíčním svitu nad strání a vodou, o pavučinových mlhách jeseně v nehnutém tichu. Všechno je nuance a souzvuk, harmonie odstínů. Antonín Hudeček je poetou těchto subtilních nálad, poetou ticha, pokoje a míru, jež se dostávají po extázích dne a jásotu léta. V takovém tichu roste snění, rodí se dumy, prosté všelikých bolestí a beze všech vzpomínek. Člověk v nich splývá v jedno s přírodou, jeho duše se v ní rozplývá. A toto rozplývání, roztavení se, tento moment, kdy vše kolem nás spíše cítíme nežli vidíme, chvíle kdy bludičky se kmitají šerem hájů a útloboké zjevy plaše chodí první rosou, kdy ze ztichlých chalup kouř stoupá rovně jako svíce, kdy měkké stíny, ještě barevné a sotva chopitelné, kladou se na zem, to je doména Hudečka. V ten čas si bzučí svoji šepotavou melodii, která jednou zní jak Eolova harfa, častěji však jako něžná vibrace, jak vlákno

táhnoucího se tonu houslí.

Ze všech našich krajinářů jest Antonín Hudeček nejvlastnějším pokračovatelem Julia Mařáka, právě on, který nebyl jeho žákem. Nemůže tu býti řeči o jakém napodobení. Naopak formální rozdíly sotva mohou býti větší mezi nimi. Na místě Mařákovy mnohosti a jeho detailnosti, na místě jeho malebné rozmanitosti, přináší A. Hudeček nebyvalou u nás simplicitu motivů a někdy až k sumárnosti dobíhající, kresbou zachycenou – spíše však naznačenou – formu. Nic mu není tak vzdáleno jako portrét krajiny a přece každý jeho obraz obsahuje v sobě podobiznu některého koutku, některé vlny středočeského kraje. Jenom že z tohoto portretu vylučuje a vyřaduje vše náhodné, všechnu komplexitu, redukuje, zjednodušuje, uskovňuje a tím zpevňuje nástroj, na němž míní housti. Jako Mařák jest i Hudeček malířem nálady, než nálady čistě osobní.

Mařák ji našel v krajině a hlavně v lese, Hudeček s ní vychází do kraje a jsa jednoduchý v ní, dovede ji vyslovit a sugestivně sdělit ve vzdušných, šepotavě vibrujících nuancích. Toto zjemnění a zněžnění nálady jest vlastním uměleckým činem A. Hudečka.

Zblízka vidíme příliš jasně a zřetelně, rozeznáváme barvy, intensitu světla, vidíme každou formu v její hmotné hutnosti. Naše pozornost je všestranně zaujata a ve stálé a měnivé činnosti. Mnohost poznatků na nás doráží a my nejsme s to jejich příval zastavit. Žijeme v dojmech. Avšak zíráme-li do dálky, do života nebo do kraje, do časové nebo prostorové vzdálenosti, kde nerozeznáváme už detailů, kde jejich skutečná mnohost splývá v souborné celky, kde materiální pocit hmatu je vyloučen a jenom zrakový dojem přechází do duše, tu rodí se nálada a dostavuje se snění, kontemplace nebo duma. A takové dálky klade Hudeček mezi sebe a svůj hmotný objekt. Také ruch života je daleko za ním a máte-li dobrou vůli vyčerpati všechnu náladovost, kterou vložil do svých obrazů, náladu ticha a snění, je třeba, abyste nebyli ani roztržiti ani zvědaví. Jenom vnímaví musíte být, vnímaví pro celek a jeho jemnodechou obsažnost. Musíte státi před jeho obrazy s otevřenou duší, jako stojí ona žena ve Večerním tichu, která je slyší se zvedati ze šera úvalu, ze zrcadla rybníka, z doškových chalup a tmících se hájků, z klidné nebes báně, sama se ztrácejíc a skoro rozplývající v stínech soumraků.

Zřídka zazní u Hudečka barva a světlo jasným a eklatantním tonem jako na *Potoku v slunci*, její tón je z pravidla zastřený, dusený. Con sordine. Umělec dovede být téměř monochromní, jako v té krásné *Měsíčné noci*, zatopující svým poklidným mírem chalupy ve vsi, je-li multikolorní, jako v *Podzimním slunci* nebo ve *Vsi na podzim*, nad níž ruiny Okoře tiše se zvedají, nebo s oráči *Na poli*, proloží celé tony toliko púltóny a ještě něžnějšími zlomky, že vznikne souzvuk, jakoby jediným udeřením nebo pod kmitajícími se paličkami cikánova cimbálu. Stále se vtírají v mysl a péro hudební analogie a není třeba jejich příchodu brániti. Jeť malířské umění A. Hudečka v podstatě muzikální jako málo které. Právě tím, že tak málo operuje s hmotností a plastickou obsažností a tolik se pohybuje v oblastech materiálních dojmů a citových rozechvění. Jeho forma je hudebníkův nástroj, jeho barva je zvukový tón. Není on sám v této vzdušné říši, jak na rychlo svedená jména cizích malířů nasvědčují, dostal se do jednoho z proudů, jimiž se moderní malířství šine vpřed. Vysoká míra jeho citovosti, ba citlivosti, dá se vysvětlit a pochopit z dneška. Přináší nutnou protiváhu k našemu klopotnému shonu, ke kruté materiálnosti našeho života, přivádí v biologickou rovnováhu naši mysl a naše srdce, tísněné se všech stran starostí a strastiplnou všedností. Co nám bezohlednost našeho ve zdech velkoměsta vtěsnaného života odpírá, pocit a požitek etického uvolnění, prožití pokojných chvil, dumavých hodin, houpání se duše na eterových vlnách osvěžujícího a nikde bolestně nenarážejícího citu, to nám nabízí toto umění, buduje pro nás touženou říši půvabných vidin, nadechnutých obrazů, přináší nám hotové a upravené kouzlo něžné vibrace.

Zajisté jest A. Hudeček a malíři jemu příbuzní nebo podobní, umělcem jednostranným. Jeho zor neobsahá mnoho a jeho cit pohybuje se stále v jediné tonině. Nelze zavřít oči před tímto faktem. Avšak právě tato jednostrannost, kterou jinde jmenujeme specialisací a vážíme si jí, má krásný výsledek v očištěné intenzitě, sesílené soustředěnosti a v nerušené dojemnosti jeho dosavadního díla. Jeho lyrika, melancholicky nadechnutá, nabývá v tomto omezení se mohutnosti, kterou se prodírá až k nejjemnějším strunám našeho ducha, jež by snad provždy spaly, kdyby je svým dotekem nerozechvěl a nerozehrál.“¹⁶¹

161 Karel Boromejský MÁDL: Umění včera a dnes, Praha 1908, 257-264.

5. STŘÍTEŽ

Po pobytu ve Stříteži na Vysočině, který Hudeček podniká společně se Slavíčkem, Bohumilem Batškou a Dvořákem, kde vytváří plátna s krajinnou tematikou a hledá nový umělecký výraz, pobývá na podzim 1903 opět na Okoři. Pobyty na Okoři se opakují ještě do roku 1906. Některé obrazy odsud připomenou jeho časnější okořskou tvorbu. V některých jeho obrazech krajin se objeví expresivní tendence podobné malířskému projevu mladšího Otakara Nejedlého.¹⁶²

5.1 Worpswedsť v Praze

Na podzim 1903 je v pavilonu pod zahradou Kinských uspořádaná zajímavá výstava na níž se početným souborem děl představila skupina německých krajinářů ze vsi Worpswede nedaleko Brém. Na jaře 1904 se v témže pavilonu konala členská výstava Mánesa, kde byly představeny i nové obrazy Slavíčka a Hudečka, jež začaly být spojovány právě s vlivem Worpswedských. Hudeček používá živější tóny barevné i světelné, nejedná se však o nápodobu, ale pouze o jejich vliv spojený se změnou duševních nálad.¹⁶³

Malíři z Worpswede - Fritz Mackensen, Otto Modersohn, Fritz Overbeck a Heinrich Vogeler tvořili v pobřežním rašeliništi zapadlé oldenburské vsi, nedaleko Brém, kde bydlelo několik stovek slatinářů a sedláků. Nevytvořili žádný spolek, ale snažili se vyjádřit svůj osobní vztah k přírodě a skutečnosti.

Roku 1895 byli malíři poprvé představeni v mnichovském Glaspalastu. Mezi nejlepší z nich patří Fritz Mackensen a Otto Modersohn, ve skicách z 90. let u Modersohna krystalizuje podoba moderní krajinomalby.¹⁶⁴ Podstatou jejich tvoření je niternost a cit, který spojují s ostrým pozorováním a jednoduchostí. Barevnost jejich pláten je okouzlující ale jinak jsou střídme, obohaceny o vertikály osamělých bříz. Osobitě dokáží oživit romantický prvek. Jejich krajinomalba je poučena i realismem a naturalismem, tyto prvky se snaží integrovat v jeden celek, který je charakteristický jistým dekorativismem. Důležitým prvkem jejich pláten je nálada.

Heinrich Vogeler se od svých soupeřů nejvíce odlišuje v předmětu a podání. Mezi sedláky sní o štíhlých rytířích a útlých princeznách. Uprostřed této bažinaté krajiny vidí cudné, rajske a světlé kraje a místo oblak čisté blankyty. Je nejvíce scestovalý a má největší rozhled o výtvarném dění, jeho linie je díky tomu stylová a dekorativní. Na jeho obrazech je vše subtilní, křehké, cudné, jasně mladé a svěží. V jeho umění působí síla linie. Podobně jako Hudeček představuje divákům krajinu ticha. Má v sobě cosi roztouženého a melancholického. Z každého obrazu sestavuje harmonický celek, harmonie je prvek spojující všechny tyto čtyři malíře. Právě v jeho dílech bychom snad našli jistou podobnost i s obrazy Antonína Hudečka z doby na přelomu století (obr. 33). Spojuje je tiché zahledění postav do krajiny, například na Vogelerově obraze *Primavera* (1898), jež je blízký Hudečkovým plátnům. Nejvíce snad můžeme Vogelerovu *Primaveru* srovnávat s Hudečkovým obrazem *Večerní ticho*. Oběma malířům je také vlastní zpodobení nehlubokého krajinného pohledu, kompozičně pročleněného vertikálami úzkých kmenů stromů a rovněž ústřední postavou, jež je u obou malířů podána ve velkém měřítku.

5.2 Výstava spolku Mánes 1904

162 Ludmila KARLÍKOVÁ: Antonín Hudeček, Praha 1983, 50.

163 Ibidem.

164 Petr WITTLICH: Umění a život. Doba secese. Praha 1982, 34.

Právě na této výstavě se vzpomínalo na Worpswedské a jejich díla se srovnávala především s novou tvorbou Hudečka a Slavička. Obrazy Antonína Hudečka jsou nyní o poznání živější a svítivější. U Hudečka mohlo poznání Worpswedských vést k živějšímu zpodobení světelných a barevných dojmů.¹⁶⁵

Slaviček volí jednoduché, ale výrazné motivy, přesto však nejde o nějaké napodobování.¹⁶⁶ Nyní je u něj nápadný sklon k vážné kontemplativnosti a dumavosti.

Antonín Hudeček se na této výstavě představí stejný jako vždy, jako lyrický melancholik mlčenlivé krajiny. Tentokrát ale vystupuje navíc jako „koloristický harmonista.“¹⁶⁷ Ukazuje výraznější akcenty. Světla a vzduch jsou hlavními činiteli. Také Hudeček rozmnožil tvarový obsah svých obrazů na rozdíl od Slavička, který tvary naopak zjednodušil a zredukoval.

165 Karel Boromejský MÁDL: Umění včera a dnes, Praha 1908, 201.

166 Ibidem 202.

167 Ibidem 211.

6. STARÝ KOLÍN 1906-1907

Do Starého Kolína vedou Hudečkovy kroky poprvé v roce 1906, vydává se sem společně s malířem Vratislavem Hlavou a Rudolfem Bémem. Tato oblast je výrazně rovinatá rozdělená v plochy polí a luk. Kraj má vliv na změnu v Hudečkově způsobu malby, odhmotňuje tvary, využívá náladovou typizaci a stylizaci přírodních prvků, lomí lokální barvy. Maluje řídkými barvami, které jemně nanáší na křídový podklad. Věnuje se motivům chalup. Barevná intenzita působí téměř expresivně. Po pražské výstavě Muncha roku 1905 je i v Hudečkově díle rozpoznatelná změna. Pro mladou, právě nastupující generaci představovala Muchova výstava skutečný mezník, jež s sebou nesl radikální uměleckou změnu a postaral se o zásadní odcizení starší a mladší generace. Munchova výstava však mohla vyvolat stylové změny i u malířů starší generace. U Hudečka začala převažovat emotivnost, obsahovost, výrazovost nad věcnou popisností nebo zachycováním dojmů v přírodě. *Cesta do vsi* (1906-1907, obr. 34) je jeho nejzávažnějším obrazem ze Starého Kolína. Spojí zde to, o co usiloval, realismus s expresí, prózu s poezií. Role postavy zde je již jiná. Kráčí zde zástup postav, obrácených zády k divákovi a kráčejících po cestě do vsi. Ženy v šátcích krácejí zády k divákovi. Mlčení prostupuje celý obraz, atmosféru, kompozici, barvu i tvar.

6.1 Mezno 1907

Roku 1907 navštíví Hudeček na krátký čas společně s Otakarem Nejedlým (1883-1957) také Mezno u Tábora. Téhož roku se posléze opět vrátí do Starého Kolína. Odtud pochází obraz *Vesnice* (olej, plátno, 1906-7, NG, Praha, obr. 35) zachycující určitou část vesnice s chalupami mezi stromy, vpravo prochází ženská postava. Obraz je poměrně barevně bohatý, vykryt z menších barevných ploch, obraz se pak vyznačuje zdobností a dekorativností, která byla pro malíře partnerně stále důležitá.¹⁶⁸

Další obrazy odtud jsou *Na návsi*, *Cesta do vsi*, *Vesnice – Starý Kolín*.

Na *Cestě do vsi* (1906-7, olej, plátno, NG, Praha) pozorujeme cestu lemovanou venskovskými staveními a alejí stromů. Po cestě se zády k nám ubírá do vesnice skupinka tří žen. Můžeme pozorovat dopadající sluneční paprsky. Barvy jsou především výraznější zelená a dopňková hnědá, upozorňují na sebe barevné oděvy postav. Obraz je vykryt delšími tahy štětce, místy pastóznějšími.

Léto 1908 stráví Antonín Hudeček naposledy ve Starém Kolíně. Jeho obrazy jsou výrazněji barevné. V několika obrazech se vrací k figurální tematice. Jsou to obrazy *Letní večer* (1907-8, obr. 36), *Žlutý akt – Akt* (1907-1908, obr. 37) a *Měsíční noc* (1907, obr. 38). Doba jeho starokolínských pobytů je dobou nového hledání nového uměleckého názoru a malířského pojetí. U těchto obrazů zazní reminiscence na secesi způsobem, který je u autora nedávných starokolínských obrazů nečekaný.¹⁶⁹

Obraz *Žlutý akt* z roku 1908 (vystavený na výstavě 2008/2009 Bytosti odjinud v GHMP, ze soukromé sbírky, obr. 36, obraz je signován vpravo dole Ant. Hudeček) je to obraz velkého nezvyklého čtvercového formátu. Malíř vystavil tento obraz, jenž zobrazuje nahou spící dívku na posteli, na spolkové výstavě Mánesa roku 1908. Obraz je složen ze dvou plánů. Dívka je zde zabrána ze skutečné blízkosti. Na posteli leží nahá dívka, je štíhlá, její tělo má velice světlou kůži, obličej je naproti tomu růžolící, nohy má pokrčené. Dlouhé hnědé vlasy jsou svázané růžovou stužkou do typického secesního účesu – drdolu. Hlavu si podpírá rukou, oči zavřené, vypadá jakoby spala.

¹⁶⁸ Ludmila KARLÍKOVÁ: Antonín Hudeček, Praha 1983, 54.

¹⁶⁹ Ibidem 56.

Obraz působí velice dekorativním dojmem, lože i stěna jsou pokryty výraznými goblény. Ten, na kterém laděn do růžové a oranžové, je malován velice črtavě, květinový vzor není moc čitelný, ale připomíná pivoňky. Ten za ní na stěně tvoří pozadí aktu, je mírně zřasený, žlutý s hnědým vzorem. Obraz utvářený z velkého centrálního motivu květu a okolních girland s propracovanými detaily je namalován se zájmem o charakter materiálů. Goblén za dívkou se nádherně leskne, na jejím těle vidíme dopadající stíny, tělo je tak bledé, že přechází až do zelena, je zachycená z bezprostřední blízkosti. Spící dívka nepůsobí nijak vyzývavě a tvář není tváří žádné krasavice jako bývají obrazy Venuší v podobných pozicích i dekorovaných interiérech. Tělo zde působí spíše jako součást barevné koloristické ornamentiky obrazu. Hudeček zde snad podle Marie Rakušánové experimentoval s možností učinit z figury součást ornamentálního vzorce a současně má rytmizovat dva ornamentální plány.¹⁷⁰ Také Mádl ve své kritice výstavy ocenil, že žena tvoří podstatnou část barevné koloristní ornamentiky.¹⁷¹ I z tohoto obrazu na nás dýše typické Hudečkově ticho.

Letní večer, 1907-1908 (olej, plátno, 118x132 cm, Městská galerie Vysoké Mýto, obr. 37) se stojícím ženským aktem rovněž představuje práci silně dekorativního charakteru. Nahá ženská postava typicky světlého tělesného inkarnátu a rezavých vlasů postává v tichém zadumání zády k nám, čelem k potoku. Kompozice obrazu je silně symetrická, z každé strany obklopují postavu dva kmeny stromů, tyto horizontály jsou vyrovnány horizontálními plány břehů a nehluchně tekoucí blyštivé vody potoka. Scéna se odehrává pro Hudečka opět typicky večer, v pozměněné podobě se zde ozývá i Hudečkova typická barevnost. Opět je to pohled z těsné blízkosti, který zachycuje malý výsek krajiny.

Dalším Hudečkovým obrazem z kolínského období je *Starý Kolín*, 1909 (foto Zdeněk Matyáško, olej, plátno, 98x115cm, značeno vpravo dole: Ant. Hudeček/1909, obraz byl roku 1977 získán do Středočeské galerie v Praze, v depozitáři v Kutné Hoře, inv. č. ČMVU O 95, obr. 39). Námět obrazu je žánr, figurální námět, ale jedná se i o žánrový obraz s tematikou venkova. Starší venkovský muž kráčí se stádem koz po návsi Starého Kolína. Kolem po obou stranách se táhne alej stromů a pozadí lemuje řada venkovských stavení. Výrazná je hra slunce na fasádě, ale i v kalužích. Scéna se odehrává krátce po dešti, nasvědčuje tomu i obloha, už projasněně blankytně modrá, ale stále ještě s velikým mrakem, spleteným ze shluků fialové, červené, zelené. Obloha zabírá u Hudečka nezvykle velikou plochu. Faktura je vcelku rozevlátá, nálada impresivní. Listy jsou vykresleny krátkými tahy štětce. Celkově převládají hnědé a zelené tóny. Snad chtěl Hudeček namalovat po vzoru Slavíčka také nějaký obraz s námětem deště.

6.2 Syrakusy 1908-1909

Od konce roku 1908 do jara roku 1909 pobývá Hudeček v Syrakusách. Vznikají zde jeho skici se skalnatým zálivem a nárazy vln. Malířovo podání moře představuje jiskrnou barevnou explozi. Někdy používá důrazný „kaskádový“ rukopis. Do Syrakus ho doprovází manželé Vorlovi. Jaroslav Vorel, sochař se svou ženou Marianou Vorlovou. Hudeček se bude k námětům moře v životě ještě několikrát věnovat, kvalita obrazů je proměnlivá.¹⁷²

Ženský akt u moře datovaný kolem roku 1909 (vystavený na výstavě Bytosti odjinud v GHMP 2008/2009 z Muzea umění v Olomouci, vpravo dole je signatura A. Hudeček, obr. 40) se pravděpodobně váže k Hudečkovu druhému pobytu v Itálii. Obraz má pro malíře opět typický čtvercový formát, je menší. Vpředu na skále sedí velice mladá dívka, hnědýma očima obestřenýma rudými stíny hledí upřeně z obrazu. Zdvíženýma rukama si upravuje či

170 Marie RAKUŠANOVÁ: Bytosti odjinud, Praha 2008, 204.

171 Karel Boromejský MÁDL, in: Zlatá Praha XXV, 446.

172 Ludmila KARLÍKOVÁ: Antonín Hudeček, Praha 1983, 58.

prohravává rezavé vlasy.

Na jejím obnaženém hrudníku se odráží měsíční světlo a barvu její pleti zbarvuje do nazelenalé barvy. Klín a nohy má dívka zakryty zelenou látkou s fialovým květinovým vzorem, stále to jsou Hudečkovy secesní barvy, které ale nabyly nově nezvyklé zářivosti a expresivní intenzity.

Jde snad o přelud, sirénu. Pravá strana obrazu je lemovaná tmavými hnědými útesy. Moře je temně modré. Rovněž moře za dívkou je osvětleno měsíčním svitem na hladině vytváří zelenou. Obraz je podán splývavou malbou, tahy štětce jsou čitelnější na kamenech. Patrně vlivem zarámování není vidět celé dívčino tělo. Posed dívky je podobný dívce z *Jarní pohádky*. Petr Wittlich přikládá posunutou barevnost nepochybně vlivu Munchovy pražské výstavy z roku 1905, také to bude dáno příkladem Slavíčka, worpswedských a tvůrčích změn u umělce. Dívka si rukama zajíždí do rezavých vlasů. Vlasy v sobě soustředí spirituální energii a primitivní síly.¹⁷³

Je to siréna, která muže svými rusými vlasy očaruje, zláká z cesty a svými vlasy je stáhne pod mořskou hladinu.¹⁷⁴ Mořská voda má jiný význam než voda sladkovodní, je to nelidský živel.¹⁷⁵

6.3 Znovu ve Starém Kolíně

Po návratu tvoří Antonín Hudeček obrazy s venkovskou tematikou. Jsou to obrazy *Na návsi* a *Starý Kolín* (1909), kde muž v klobouku žene po návsi ovce. V dalším obraze *Vesnice* kráčí muž za vozem s kravským potahem. Jsou to rozměrná plátna, téměř monumentálního účinku.

Další obraz se nazývá *V dešti*, 1909 (olej, plátno, Oblastní galerie Hradec Králové, zakoupeno 1959, signováno vpravo dole Ant. Hudeček/1909, obr. 41). Obraz zachycuje motiv drobných figur s deštníkem, Hudeček zde projevuje zřejmý smysl pro detail. Tímto obrazem už Hudeček předznamenává svůj další malířský vývoj, období kdy maluje na Policku.¹⁷⁶ Jedná se o poměrně veliký obraz ze Starého Kolína. Okolo silnice se táhnou aleje vysokých štíhlých stromů, sahajících přes celou výšku obrazu. Velikou část obrazu, přibližně polovinu zaujímá šedavá obloha. Vzadu na obzoru uzavírá scénu hustý zelený pás lesa. Obě strany silnice lemují pásy zelené hospodářské půdy. Obraz je barevně složen z různých zelení, v zadní části modrozelených tónů. Po cestě kráčí čtyři ženské postavy, před deštěm se chrání deštníky. V porovnání se stromy jsou ženy pouze malé figurky, ale přesto jsou z hlediska kompozice umístěny přesně v místě, kde stojí v centru pozornosti. Silnice je plná velkých kaluží, které vytváří působivé zrcadlení. Plátno je vyvedeno v širokých tazích štětce, technika je splývavá, přesto někde pastóznější. Stav obrazu je velice zachovalý, místy se objevily malé prasklinky.

6.4 Situace v Mánesu 1909

Na jaře 1909 se situace v Mánesu stala velice napjatá, takto vzniklá situace měla spojitosti s příchodem nových mladých a progresivních členů. V průběhu let 1909, 1910 byli za členy Mánesa přijati někteří malíři, kteří odešli ze skupiny Osma. Právě oni se začali podílet na chodu Mánesa velice aktivním způsobem. Emil Filla s Otakarem Kubínem byli zvoleni do výboru spolku a Filla s Antonínem Matějčkem dostali šanci redigovat *Volné směry*. Filla využil svou účast v Mánesu k prosazení expresionistického umění na stránkách *Volných*

173 Juan Eduardo CIRLOT: A dictionary of symbols, London 1962, 129-130.

174 Gaston BACHELARD: Voda a sny. Esej o obraznosti hmoty, Praha 1997, 101.

175 Ibidem 177.

176 Ludmila KARLÍKOVÁ: Antonín Hudeček, Praha 1983, 58.

směrů, nová orientace však vzbudila prudký odpor u čtenářů, ale i u starších malířů Mánesa. Situace mezi oběma křídly se nakonec vyostřila až na neúnosnou mez, došlo k ostrému střetu a v roce 1911 se z Mánesa vyděluje skupina mladších malířů, která si dává název Skupina výtvarných umělců. Na jaře 1909 vystavoval Hudeček v Mánesu kvůli obavám z toho, jak bude jeho tvorba přijata mladšími, jen nepočetnou kolekci obrazů. Naopak Jan Preisler byl společně s mladými konzervativci kritizován. Neklidná situace v Mánesu vedla introvertního Antonína Hudečka k tomu, že celá léta nevystavoval na spolkových výstavách.

7. POLICKO 1909-1914

V letech 1909-14 se Antonín Hudeček vrací malovat do Police nad Metují v severovýchodních Čechách. První rok se sem vydá až na podzim s přítelem sochařem Jaroslavem Vorlem a věnuje se studiu lesních zákoutí. Následujícího roku zde stráví již celou sezonu a maluje v okolí vesnic Machov a Nížká Srbská.

Obraz z roku 1910 *Machov navečer* (olej, plátno, 1910, 100x135 cm, obr. 42) opakuje scénu *Cesty do vsi* a vzniká až na konci roku v ateliéru jako výsledek mnoha olejových studií. V únoru 1910 umírá Antonín Slavíček. Zobrazuje návrat žen za šera jarního večera do vesnice po cestě obklopené vesnickými domky. Postavy vidíme opět zezadu, skupinka je zde uvolněnější, je zde uvolněné pojetí figur, proto se zdá, jako by ani nešly, ale pluly. Účelem je zachytit náladu, čemuž dopomáhá i citlivé barevné pojednání. V roce 1910 namaloval Antonín Hudeček také *Večer v Machově* (olej, 118x132 cm, Galerie výtvarného umění Olomouc, obr. 43) – vesnickou návěs s centrální sochou světce a stromem. Tíše se zde míhá pět postav schoulených do pláště a pohroužených do sebe. Horizont je výrazně posunut směrem dolů a působení je opět dekorativní.

Na výstavě Bytosti odjinud byl vystaven obraz *Rasové sblížení* (obr.2, datovaný rokem 1910, ze soukromé sbírky). Vpravo dole je obraz signován Ant. Hudeček. Je to velký obraz podélného formátu. I interiéru se nám velice zblízka otevírá intimní pohled na muže tmavé pleti a bílou ženu. Plocha za nimi je zamalována oranžovou a hnědou barvou, malíř má pravděpodobně zájem vykreslit jen ústřední motiv. Jakoby se zde vznášela otázka, o tehdy ožehavém tématu rozdílů ras a vzájemných vztahů, téma je ojedinělé a odvážné.

Léto 1913 stráví malováním krajinářských skic ve vesnici Nouzín na Policku. Jsou zde znatelné tendence k plošné a barevné stylizaci, ta se následně projevuje i ve velkých olejových obrazech malovaných v zimě 1913-1914 v pražském ateliéru. Jsou to obrazy *Pohřeb/Krajina s pohřbem*, *Májová pobožnost*. V srpnu 1913 Hudečka čeká další výstava v Berlíně, tentokrát v Salonu Schulte, kritika se opět vyjadřuje příznivě.

V letech 1913 až 1914 vznikl obraz *Májová pobožnost* (olej, plátno, 1913-14, Městská galerie Vysoké Mýto, obr. 44). V krajině pod zalesněnou strání sedí skupina lidí. Obraz je pojat jako báseň v teplých zelených tónech. Centrálně je umístěna skupina velice malých postaviček, jako by nebyly důležité, pouze dotváří kompozici obrazu a propůjčují mu název.

Z let 1913 až 1914 pocházejí také dvě varianty *Pohřbu*. Obraz *Pohřeb* (1913-1914, uložený v Moravské galerii v Brně, obr. 45) zachycuje venkovský pohřební průvod malých postav, které připomínají spíše černé skvrny, se ubírá po klikaté cestě, směrem od diváka do nitra obrazu. Popředí je po stranách rámováno holými stromy, které pomáhají průvod kompozičně ukotvit. Horizontální pásy polí se vodorovně střídají v zelené a hnědé. Vzadu za horizontem se úzký pás oblohy sbíhá s hustým tmavým pásem lesa, v těchto místech také mizí cesta. Scéna se odehrává v předjaří, naznačují tomu zbytky sněhové pokrývky, holé stromy, celková bezútěšnost a „nebarevnost“ přírody. Jednoduché tvary, barvy i námět působí neobyčejně tíživým dojmem. Výrazově jsou podobné soudobé expresi Otakara Nejedlyho a někdy i Jindřicha Pruchy.¹⁷⁷ Stejně tematické pohřebního průvodu v krajině se v Kamenickách v letech 1903 – 1905 věnoval i Antonín Slavíček. Za konečný výsledek můžeme pokládat Slavíčkovu skicu z roku 1905. Postavy jsou zde rozpyty do malých skvrn, malíř má zájem zachytit výjev jako celek propojený s krajinou.

177 Ludmila KARLÍKOVÁ: Antonín Hudeček, Praha 1983, 65.

V dalších letech se již lidská postava v obrazech Antonína Hudečka neobjevuje, posledním ohlédnutím za tématem figury v krajině je olej *Akt u potoka* z roku 1935 poněkud expresivnějšího ladění. Antonín Hudeček stále pilně maluje krajinu, v Tatrách, Alpách, Itálii, na Rujáně, ale i v Častolovicích, kde se usadil.

Od roku 1911 nevystavuje malíř v Praze na členských výstavách Mánesa. Chybí mu tím vzájemná konfrontace, k tomu nepostačí ani výstavy v Berlíně. V letech 1912 až 1915 tam vystavuje pětkrát, roku 1912 a 1915 ho hostí Salón Mathildy Rablové a roku 1913 vystavuje v Salónu Schulteho. V Berlíně byl Hudeček kritikou přijat velice kladně, avšak tito kritici se orientují na tradiční umění označované Heimatkunst.¹⁷⁸

178 Ludmila KARLÍKOVÁ: Antonín Hudeček, Praha 1983, 65.

8. VÝROČNÍ HUDEČKOVY VÝSTAVY V PRAZE

Roku 1922 pořádá Mánes Hudečkovi k jeho padesátinám výstavu v Obecním domě. V Praze vystavuje Hudeček po velice dlouhé době a výstava může být chápána jako Hudečkova rehabilitace, vystaveno je 158 jeho obrazů a skic. Opět zaznamenává velký úspěch, kritika v denním tisku vřele chválí.

O deset let později Mánes Hudečkovi opět v Obecním domě pořádá výstavu k jeho šedesátinám. Tentokrát je to však jen nepočetná retrospektiva. Jsou zde zastoupeny spíše jen obrazy z Policka, jeho soudobá tvorba a obrazy z 20. let, výstava se však těší kladnému přijetí.

Další Hudečkova výroční výstava konaná od jara do léta 1942 je již jeho výstavou posmrtnou. Antonín Hudeček umírá 11. srpna 1941 ve svém domě v Častolovicích ve věku 69 let. Po dlouhé době zde byly v širším výběru předvedeny obrazy z Okoře a to v počtu 16 děl a výstava přináší ucelený pohled na tvorbu Antonína Hudečka. Výstava obsáhla celé malířovo dílo a opět shrnula jeho význam.

O posmrtné výstavě Antonína Hudečka píše také Rudolf Rouček: „V začátcích jeho tvorby u něj utkvělo i cosi z milostného lyrismu Jana Preislera, u něhož je krajina pouhým rámcem ženských či spíše mladistvě dívčích zjevů, podmanivého půvabu křehké snivé lásky. Stojí mezi Preislerem a Slavíčkem. Hudeček není tak robustní a výrazově soustředěný jako Slavíček, ale projevuje se u něj smysl pro klidnou vyváženost krajinářských prvků. Vždy měkké a plynulé vyznívání do šířek. Pozoruhodné skladebné zvládnutí prací. Obraz buduje na lehké schopnosti kompozice barevného souladu a tónového vyladění. Příbuznost motivů, vznikají tak celé cykly. Každý ostřejší tón lomí závojem svého zjemnění, vrací se k mlhám šedých skal, k mihotavému odlesku svých řek, k zádumčivému tichu rybníčních hladin, noří se v tajemné snění lesních zákoutí.“¹⁷⁹

179 Rudolf ROUČEK: Posmrtná výstava Antonína Hudečka, in: Dílo 1941-1942, ročník XXXII, 520.

9. ZÁVĚR

Antonín Hudeček byl jedním z předních představitelů české náladové malby, kterou Jan Tomeš považuje za důležitou pro vývoj českého umění.¹⁸⁰ U Antonína Hudečka se poukazuje na příbuznost jeho díla s tendencemi symbolismu a secese.¹⁸¹ Je pro něj typická snaha o vystižení nálady, zvláště večera či soumraku. Uvažuje se o vztahu Hudečkových náladových krajin s náladovými obrazy Slavíčkovými z let 1895 až 1898.¹⁸² Tyto obrazy vznikaly námětově ze stejného ovzduší, ale jak zmiňuje Ludmila Karlíková, jejich umělecké snahy jsou rozdílné.¹⁸³

Léta strávená na Okoři představují nejvýznamnější etapu Hudečkovy tvorby. Antonín Hudeček zde vytvořil obrazy symbolistního a náladového krajinářství. V této tvůrčí etapě začíná Hudeček do svých pohledů do otevřených krajin osamělé lidské postavy, které dotváří melancholické nálady obrazů, dále jsou častá také zrcadlení světla na hladinách rybníků a potoků, krajiny jsou zalité rozptýleným světlem soumraků. Tyto obrazy jsou tichými, melancholicky rozjímavými protějšky dobové poezie. Velký cit projevuje malíř pro delikátnost barevného ladění svých pláten. Touží vyjádřit nově uvědomované vztahy člověka a přírody, ale i řešení konkrétního malířského úkolu, kterým bylo bezprostřední ústrojné spojení figurální malby s krajinářstvím. Díky technice dělených čar se mu daří postavu lépe propojit s krajinou a učinit ji její součástí. Promyšlenost obrazů je znát i z dokonalých kompozic. Mnohokrát vkládá Hudeček do svých obrazů také velké množství symbolů, z nichž můžeme často číst o melancholických pocitech, které odkazují k vědomí pomíjivosti života. Náměty jeho obrazy mohou být podobné s náměty předchozí malířské generace či s jeho vrstevníky, ale jeho tvorba je vždy jistým způsobem originální. Tematika obrazů je často dobově příznačná, Hudečkovu tvorbu tehdy podněcovalo výtvarné umění, ale také poezie, literatura. Mezi nejlepší díla, kde z ticha přírody vystupuje osamělá postava, patří *Večerní ticho*, *Jarní pohádka*, *Psýché*. Tyto obrazy disponují výraznou stylovostí, příznačnou melancholií, symbolickými významy, promyšlenou kompozicí a delikátním technickým zpracováním.

V následujících letech, poté co opustí Okoř, se snaží o nové psychické zaměření krajinomalby. Mění se barevnost, technické finesy i tematika. Nejlepších výsledků dosahuje vždy tam, kde se vrací k senzitivitě svých lyrickoimpresionistických východisek. Poté, co opustí Okoř, mizí z jeho obrazů lidská postava, občas se navrátí, avšak již spíše jako dekorativní prvek, postupně vymizí nadobro.

Významnou úlohu hrál Antonín Hudeček v době prvních výstav spolku Mánes, jeho obrazy patřily k tomu nejlepšímu, co bylo možno na spolkových výstavách spatřit. Malíř se skvěle prezentoval také v zahraničí, především ve Vídni a v Berlíně. Na konci devadesátých let stanul Antonín Hudeček na předním místě středoevropského malířství.

Antonín Hudeček zastupuje v českém malířství přelomu století secesní stylovou orientaci. Vnímá fyziologický výraz krajiny a tlumočí psychické stavy a nálady. Dokáže spojit formální a obsahové motivy protikladné provenience a povahy a vytvořit autentický projev. Vedle a po Antonínu Slavíčkovi bývá Antonín Hudeček označován za nejlepšího českého krajináře. Současně můžeme některé jeho obrazy srovnávat s díly tak významných umělců

180 Jan TOMEŠ: Antonín Slavíček, Praha 1973, 51.

181 Jiří KOTALÍK: Katalog výstavy české secese, Praha 1966, 54.

182 Ibidem 173.

183 Ludmila KARLÍKOVÁ: Antonín Hudeček, Praha 1983, 79.

jako jsou Jan Preisler či Max Švabinský. Malířský projev Antonína Hudečka je však zcela jedinečný a osobitý.

10. BIBLIOGRAFIE

- Allgemeines Künstler Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Saur, München und Leipzig, 1991
- BACHELARD Gaston: Voda a sny. Esej o obraznosti hmoty, Praha 1997
- BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ Naděžda: Václav Brožík 1851-1901, Praha 2003
- BOUČKOVÁ Jitka: Antonín Hudeček, Oblastní galerie Liberec, Východočeská galerie Pardubice 1982
- BRYNYCHOVÁ Marie Anna: Antonín Hudeček v Praze. Praha 1942
- BUSCH Günter / GERKENS Gerhard / SCHULTZE Jürgen / WINTHER Annemarie: Worpswede. Eine deutsche Künstlerkolonie um 1900. 150 Werke aus dem Besitz der Kunsthalle Bremen. Ausstellung Kunsthalle Bremen. 1. Juni – 31. August 1980, Bremen 1980.
- CIRLOT Juan Eduardo: A dictionary of symbols, London 1962
- Dějiny českého výtvarného umění III/2, Praha 2001
- Dějiny českého výtvarného umění IV/1, Praha 1998
- HANEL Olaf: Krajinou duše Antonína Hudečka, České muzeum výtvarných umění v Praze, Moravská galerie v Brně, Východočeská galerie v Pardubicích 2003
- ARLÍKOVÁ Ludmila: Antonín Hudeček, Praha 1983
- KOTALÍK Jiří: Katalog výstavy české secese, Praha 1966
- KOVÁRNA František: Antonín Slavíček, Praha 1930
- KVĚT Jan: Max Švabinský krajinář, Praha 1948
- MATĚJČEK Antonín: Max Švabinský, Praha 1947
- MÁDL Karel Boromejský, in: Zlatá Praha, XXV, r. 1898
- MÁDL Karel Boromejský: Umění včera a dnes, Praha 1908
- MÁDL Karel Boromejský: Beneš Knüpfer. Jeho pětadesát obrazů, Praha 19--
- MATĚJČEK Antonín: Hudečkova léta okořská. Studie k monografii, in: Umění 1942-1943, 167-202
- MATĚJČEK Antonín: Antonín Hudeček, Praha 1947
- MUKAŘOVSKÝ Jan: Mezi poezií a výtvarnictvím, In: Kapitoly z české poetiky I, Praha 1948
- MŽYTKOVÁ Marie: Vojtěch Hynais, Praha 1990
- Neues Wiener Journal, 1900
- Nová encyklopedie českého výtvarného umění, Praha 1995
- ORLÍKOVÁ Jana: České malířství přelomu 19. a 20. století ve sbírce Západočeské galerie v Plzni, Plzeň 2007
- PECHÁČEK Jaroslav: Okoř a malíři kolem Antonína Skavíčka, Praha 1964
- PRAHL Roman : Die tschechischen Secessionisten und ihre Aufnahme in Wien um 1900, in: Umění 1993, č.1, 3-25
- PRAHL Roman / BYDŽOVSKÁ Lenka: Volné směry. Časopis secese a moderny, Praha 1993
- PRAHL Roman: Vídeňská výstava Mánesa v roce 1902 a další vztahy mezi Mánesem a Hagenbundem, in: Umění 1997
- PRAHL Roman / RAKUŠANOVÁ Marie / SRP Karel / WITTLICH Petr: Antonín Slavíček 1870-1910, Praha 2004
- RAKUŠANOVÁ Marie: Bytosti odjinud, Praha 2008
- Rhein Westphälische Zeitung
- ROUČEK Rudolf: Posmrtná výstava Antonína Hudečka, in: Dílo 1941-1942, ročník XXXII
- The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts 1330-1990s, Jane Davidson Reid – with the assistance of Chris Rohmann, Volume 2, New York, Oxford, Oxford University Press, 1993.
- Thieme-Becker Lexikon. Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur

Gegenwart, Leipzig 2008
TOMEŠ Jan: Antonín Slavíček, Praha 1973
TOMEŠ Jan: Antonín Chittussi, Praha 1979
VLČEK Tomáš: Praha 1900, Praha 1986
VOLAVKOVÁ Hana: Max Švabinský, Praha 1977
Volné směry 1897, ročník I.
Volné směry 1898, ročník II.
WITTLICH Petr: Česká secese, Praha 1982
WITTLICH Petr: Umění a život. Doba secese, Praha 1987
WITTLICH Petr / BYDŽOVSKÁ Lenka / SRP Karel / BREGANTOVÁ Polana: Jan Preisler
1872-1918, Praha 2003

Worpswede. Výstava Mánesa září – říjen 1903, Praha 1903

11. SOUPIS OBRAZOVÉ PŘÍLOHY

1. Anton Ažbė: Černoška, 1895, olej, plátno. Foto: <http://images.google.cz>
2. Antonín Hudeček: Rasové sblížení, 1910, olej, plátno, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy, in: Marie RAKUŠANOVÁ: Bytosti odjinud, Praha 2008.
3. Vojtěch Hynais: Paridův soud, 1893, olej, plátno, 254 x 410 cm, Národní galerie v Praze. Foto: archiv autora.
4. Antonín Hudeček: Na paběrkách, 1899, olej, lepenka, 50 x 84 cm, Západočeská galerie v Plzni. Reprodukce z knihy, in: Jana ORLÍKOVÁ: České malířství přelomu 19. a 20. století ve sbírce Západočeské galerie v Plzni.
5. František KAVÁN: Odtékání, 1896, olej, plátno, Národní galerie v Praze. Foto: archiv autora.
6. Antonín SLAVÍČEK: Padání listů, 1895, olej, plátno, 72,5 x 51 cm, 102 x 132 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy, in: Roman PRAHL / Marie RAKUŠANOVÁ / Karel SRP / Petr WITTLICH: Antonín Slavíček 1870-1910, Praha 2004.
7. Antonín SLAVÍČEK: Ve veltruském parku, 1896, syntonos, karton, 66 x 49,5 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy, in: Roman PRAHL / Marie RAKUŠANOVÁ / Karel SRP / Petr WITTLICH: Antonín Slavíček 1870-1910, Praha 2004.
8. Antonín SLAVÍČEK: Pohřeb v Kameničkách, 1905, olej, překližka, 26,5 x 35,5 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy, in: Roman PRAHL / Marie RAKUŠANOVÁ / Karel SRP / Petr WITTLICH: Antonín Slavíček 1870-1910, Praha 2004.
9. Josef SCHUSSER: Dáma s červeným slunečníkem, 1898, olej, plátno, Národní galerie v Praze. Foto: archiv autora.
10. Karel Vítězslav MAŠEK: Jaro, 1889, olej, plátno, Národní galerie v Praze. Foto: archiv autora.
11. Antonín HUDEČEK: V koupeli, 1898, olej, plátno, 80 x 90 cm, Národní galerie v Praze. Foto: archiv autora.
12. Antonín HUDEČEK: Potok/Hoši při koupání na potoce, 1898, lepenka, syntonos, 70 x 104 cm, Národní galerie v Praze. Foto: archiv autora.
13. Antonín HUDEČEK: Listopad, 1898, olej, plátno, 110 x 85 cm, nezvěstné. Reprodukce z knihy, in: Antonín MATĚJČEK: Antonín Hudeček, Praha 1947.
14. Václav BROŽÍK: Pasačka husí, olej, plátno, 130 x 95 cm, Národní galerie v Praze. Foto: archiv autora.
15. Jan PREISLER: Podzim, 1897, olej, plátno, 31 x 22 cm, Západočeská galerie v Plzni. Reprodukce z knihy, in: Petr WITTLICH / Lenka BYDŽOVSKÁ / Karel SRP / Polana BREGANTOVÁ: Jan Preisler 1872-1918, Praha 2003.
16. Antonín HUDEČEK: Jarní pohádka, 1898, olej, plátno, 105,5 x 75,5 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy, in: Ludmila KARLÍKOVÁ: Antonín Hudeček, Praha 1983.
17. Jan PREISLER: Jaro, 1900, olej, plátno, 112 x 70 cm, 112 x 186 cm, 112 x 70 cm, Západočeská galerie v Plzni. Reprodukce z knihy, in: Petr WITTLICH / Lenka BYDŽOVSKÁ / Karel SRP / Polana BREGANTOVÁ: Jan Preisler 1872-1918, Praha 2003.
18. Antonín HUDEČEK: Jaro, 1900, olej, plátno, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy, in: Tomáš VLČEK, Praha 1900, Praha 1986.
19. Jan PREISLER: Pohádka, 1902, olej, plátno, 101,5 x 79 cm, Galerie výtvarného umění v Ostravě. Reprodukce z knihy, in: Petr WITTLICH / Lenka BYDŽOVSKÁ / Karel SRP / Polana BREGANTOVÁ: Jan Preisler 1872-1918, Praha 2003.

20. Antonín HUDEČEK: Večerní ticho, 1900, olej, plátno, 120 x 180 cm, Národní galerie v Praze. Foto: archiv autora.
21. Max ŠVABINSKÝ: Chudý kraj, 1900, olej, plátno, 179 x 246 cm, Národní galerie v Praze. Foto: archiv autora.
22. Antonín HUDEČEK: Bludičky, 1901, olej, plátno, 100 x 100 cm, soukromý majetek Brno. Reprodukce z knihy, in: Antonín MATĚJČEK: Antonín Hudeček, Praha 1947.
23. Antonín HUDEČEK: Psyché, 1901, olej, plátno, 160 x 156 cm, Národní galerie v Praze. Foto: archiv autora.
24. Max PIRNER: Víly u pramene, 1895, olej, plátno, Národní galerie v Praze.
25. Lev LERCH: Bludička, 1890, olej, plátno, Národní galerie v Praze. Foto: archiv autora.
26. Vojtěch HYNAIS: Zima, 1901, olej, plátno, 110 x 145 cm, Národní divadlo, budoár královské, dnes prezidentské lóže, Praha. Reprodukce z knihy, in: Marie MŽYTKOVÁ: Vojtěch Hynais, Praha 1990.
27. Antonín HUDEČEK: Podobizna paní Míly Slavíčkové, 1902, olej, plátno, 119,5 x 69,5 cm, Národní galerie v Praze. Foto: archiv autora.
28. Antonín HUDEČEK: Portrét paní Jelínkové, 1908, olej, plátno, 151 x 71 cm, Oblastní galerie v Liberci. Foto: archiv Oblastní galerie v Liberci.
29. Beneš KNÜPFER: Najáda, po 1900, olej, plátno, 30 x 60 cm, nabízeno v aukčním katalogu Transars. Foto: <http://images.google.cz>.
30. Jan PREISLER: Moře s ženskou figurou v popředí, 1902, olej, plátno, 43 x 64 cm, Oblastní galerie Karlovy Vary. Reprodukce z knihy, in: Petr WITTLICH / Lenka BYDŽOVSKÁ / Karel SRP / Polana BREGANTOVÁ: Jan Preisler 1872-1918, Praha 2003.
31. Antonín HUDEČEK: Moře/Nocturno na ostrově Capri, 1902, olej, plátno, 120 x 170 cm, Oblastní galerie v Liberci. Foto: archiv Oblastní galerie v Liberci.
32. Antonín HUDEČEK: Matka s dítětem, 1902, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Marie RAKUŠANOVÁ: Bytosti odjinud, Praha 2008.
33. Heinrich Vogeler: Jaro (Primavera), 1898, olej, plátno. Reprodukce z knihy, in: Günter BUSCH / Gerhard GERKENS / Jürgen SCHULTZE / Annemarie WINTHER: Worpswede. Eine deutsche Künstlerkolonie um 1900. 150 Werke aus dem Besitz der Kunsthalle Bremen. Ausstellung Kunsthalle Bremen. 1. Juni – 31. August 1980, Bremen, 1980.
34. Antonín HUDEČEK: Cesta do vsi, 1906-1907, olej, plátno, 94 x 116 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy, in: Ludmila KARLÍKOVÁ: Antonín Hudeček, Praha 1983.
35. Antonín HUDEČEK: Vesnice, 1907, olej, plátno, 100 x 120 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy, in: Ludmila KARLÍKOVÁ: Antonín Hudeček, Praha 1983.
36. Antonín HUDEČEK: Letní večer/Akt, 1907-1908, olej, plátno, 118 x 132 cm, Galerie Vysoké Mýto. Foto: archiv Galerie Vysoké Mýto.
37. Antonín HUDEČEK: Žlutý akt/Akt, 1907-1908, olej, plátno, 117,5 X 131, 5 cm, soukromý majetek. Reprodukce z knihy, in: Marie RAKUŠANOVÁ: Bytosti odjinud, Praha 2008.
38. Antonín HUDEČEK: Měsíční noc, 1907, olej, plátno, 115 x 130 cm, Galerie Benedikta Rejta v Lounech. Foto: archiv Galerie Benedikta Rejta.
39. Antonín HUDEČEK: Starý Kolín, 1909, olej, plátno, 98 x 115 cm, České muzeum výtvarných umění Kutná Hora. Foto: archiv ČMVU.
40. Antonín HUDEČEK: Ženský akt u moře, 1909, olej, plátno, 80 x 91 cm, Muzeum umění v Olomouci. Foto: archiv Muzea umění v Olomouci. Foto: archiv Muzea umění v Olomouci.

41. Antonín HUDEČEK: V dešti, 1909, olej, plátno, 90 x 120 cm, Krajská galerie v Hradci Králové. Foto: archiv Krajské galerie v Hradci Králové.
42. Antonín HUDEČEK: Machov navečer, 1910, olej, plátno, 100 x 135 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy, in: Ludmila KARLÍKOVÁ: Antonín Hudeček, Praha 1983.
43. Antonín HUDEČEK: Večer v Machově, 1910, olej, plátno, 118 x 132 cm, Galerie výtvarného umění v Olomouci. Reprodukce z knihy, in: Ludmila KARLÍKOVÁ: Antonín Hudeček, Praha 1983.
44. Antonín HUDEČEK: Májová pobožnost, 1913-1914, olej, plátno, 100 x 150 cm, Městská galerie Vysoké Mýto. Foto: archiv Městské galerie Vysoké Mýto.
45. Antonín HUDEČEK: Pohřeb, 1913-1914, olej, plátno, 100 x 150 cm, Moravská galerie v Brně. Foto: archiv Moravské galerie v Brně.
46. Jan PREISLER: Vánek, 1897, kresba, papír. Reprodukce z časopisu, in: Volné směry 1897, I. Ročník.